ЕВГЕНИЙ ЛАНН

ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ

1930

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЕВГЕНИЙ ЛАНН

ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1930 ЛЕНИНГРАД



Х, 50. Заказ № 36813.
Ленинградский Областлит № 54014.
$7^1/_4$ л. Тираж 3 000

ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ

The wordes mote
be cosin to the dede.

Chaucer.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Ни на одном языке нет исчерпывающего обзора литературных подделок. Причину нетрудно установить: наука о литературе бессильна произвести проверку всего своего архива. Бессильна потому, что эта проверка предполагает наличие первоисточников, т. е. рукописей, не возбуждающих сомнения в подлинности. Но какое необозримое количество таких рукописей потеряно безвозвратно! И, в результате, история мировой литературы, зная о фальсификации многих памятников, старается о ней забыть.

Эразм с горечью жаловался еще в XVI веке, что нет ни одного текста «отцов церкви», который можно было бы безоговорочно признать подлинным. Судьба памятников литературных, быть может, столь же незавидна. В самом конце XVII века ученый иезуит Ардуин (J. Hardouin) выступил в своей книге Chronologiae ex nummis antiquis restituae, specimen primum с любопытной теорией: он доказывал, что античному миру принадлежат только Гомер, Геродот, Цицерон, Плиний, «Сатиры» Горация и «Георгики» Виргилия. Что же касается остальных произведений древности и, между прочим, «Энеиды» и «Буколик» Виргилия, «Од» и «Ars poëtica» Горация — все они созданы в XIII веке нашей эры. Доказательства ученого иезуита в свое время были легко опровергнуты, но едва ли найдется хотя бы один

исследователь, который станет утверждать, что дошедшие до нас классики Греции и Рима не изуродованы переписчиками. Наличие интерполяций не вызывает сомнений. До Леонардо Бруни — прославленного переводчика (XV века) греческих классиков на латинский язык — итальянцам были известны некоторые произведения Аристотеля. Но когда Бруни ознакомился с этим латинским Аристотелем, он утверждал, что философ ни в коем случае не признал бы эти произведения собственными, — в XIV веке Италия знала латинскую обработку арабских переводов Аристотеля. Эти латинские «переводы» Бруни сверял с манускриптами, полученными из Константинополя, вполне доверяя манускриптам. Мог ли он доверять этим последним? Ведь только благодаря счастливой случайности он мог бы сравнить два греческих списка, ибо списки являлись величайшей редкостью, а «Политика» Аристотеля, которую он перевел, выписана была Строцци специально для него, и известно, что второго манускрипта в Италии тогда не было. И наконец помогло ли бы переводчикам сравнение текстов для разрешения проблемы аутентичности? Достаточно поставить этот вопрос, чтобы признать полную невозможность установить, где кончается в прошлом «подлинный» классик и начинается фальсифицированный. В сущности, неизвестны подлинный Софокл и Тит Ливий, из многочисленных отдельных стихов Анакреона, цитируемых древ-

ними авторами, принадлежат Анакреону лишь несколько, а Виргилия мы знаем только по списку V века нашей эры — самому древнему из дошедших до нас списков. Самая тонкая и строгая критика текстов бессильна обнаружить позднейшие искажения классиков. Следы, которые привели бы к подлинным текстам, обрываются.

Так обстоит дело с классиками Греции и Рима, воспитавшими литературу христианской Европы. Разумеется, установить степень фальсификации тех или иных европейских авторов легче. Чем ближе к нашей эпохе автор, тем уверенней научная критика. Следы, которые считались потерянными, восстанавливаются благодаря настойчивости исследователей. Утончение методов научной критики и счастливые находки вносят коррективы в канонизированные тексты. Процесс этот происходит медленно, отдельные его звенья обнажаются и на наших глазах. Необходимость такой критики очевидна была еще много веков назад.

Ранние гуманисты, воодушевленные благими намерениями, с энтузиазмом очищали списки латинских классиков от искажений умышленных и неумышленных. Но методология их была столь примитивна, что они bona fide лишь осложнили работу позднейших филологов. За невозможностью собрать необходимые материалы, они исправляли списки по вдохновению, полагаясь на свое умение постичь «дух» исправляемого автора. Поиски

полного Ливия, предпринятые ранними гуманистами в Скандинавии, где, по слухам, он имелся, окончились безрезультатно. В исправлении текста Ливия приняли участие многие ученые XIV — XV веков. Догадки — всегда субъективные и непроверенные — восполняли пробел, обусловленный недостатком критического материала. Таким же методом обрабатывался и Плавт. Если же ученый сверял современный ему список с более ранним, то, отдавая предпочтение раннему, не задумываясь, переносил искажения из одного списка в другой. Так поступил например знаменитый Поджио с «Филиппиками» Цицерона. Результаты были столь же плачевны, как и тогда, когда критик текста полагался только на свои догадки. Глоссы из текста не выделялись, и средневековые ученые настаивали на том, что интерполированный текст является «подлинным».

В нашу задачу, разумеется, не входит указание на методы современной текстологии. Они очень разнообразны — от скрупулезного филологического анализа до календарной проверки. Последняя например имела место при анализе той надписи, какая имеется на экземпляре Виргилия, принадлежащем Петрарке. В этой надписи Петрарка упоминает, что первая его встреча с Лаурой произошла в церкви Santa Chiara 6 апреля 1327 года, в страстную пятницу. Почерк Петрарки подделан был превосходно, но календарная справка обнаружила, что шестого апреля 1327 года был

понедельник. Примеры столь же эффектной критики текста можно без труда умножить. Но сколько бы ни были многочисленны они, и современная научная критика во многих случаях не в состоянии обнаружить безоговорочно аутентический текст. Много загадок еще не разгадано. Загадки эти загромождают пути литературоведения. Исследователь греко-римской литературы сталкивается с ними на каждом шагу, но немало недоуменных вопросов возникает и у историка новой литературы. Французские исследователи не доверяют изданию Мольера 1682 года, положенному в основание современных изданий. Ниже мы остановимся на истории написания Дидро «La Religieuse» — она крайне интересна, но два момента в этой истории дают основание сомневаться в аутентичности текста: прошедший со дня написания до издания длительный срок и невыясненный вопрос о том, как «La Religieuse» попала в руки издателя. И эти примеры можно легко умножить.

Нельзя, разумеется, уменьшать роли и значения книгопечатания в вопросе о литературных фальсификациях. Печатая дошедшие до него списки тех или иных древних авторов, редактор (хотя бы средневековый) должен был аргументировать свой выбор вариантов и, во всяком случае, воздерживаться от обработки в духе ранних гуманистов. С другой стороны, возможность при жизни напечатать свое произведение освобо-

ждала автора от опасений, что его рукопись затеряется и потомство ознакомится с ней после вольных и невольных искажений переписчиков. Сомневаться нельзя — фальсификация текстов затруднена была после Гутенберга.

Но и печатный станок не гарантировал аутентичности. Прежде всего — в силу объективных условий — издание древних авторов можно было строить все же на сомнительных списках, сравнение коих не всегда приводило к разрешению вопроса о подлинности. Что же касается авторов новых, — история литературы располагает целым рядом фактов, устанавливающих обработку издательствами тех или иных произведений. Обрабатывались не только произведения посмертные, но и те, какие выходили при жизни автора — например Фенелона. Достаточно хотя бы нескольких таких примеров, чтобы бдительность литературоведов не усыплялась фактом прижизненного издания, не говоря уже об изданиях посмертных. Проверка упрощалась, ибо архивы скрывают огромное количество авторских рукописей, но, разумеется, далеко не все. И далеко не все классики последних четырех с половиной веков предстали нам неискаженными.

В чем проявляется это искажение? Не только в пропусках неугодного «редактору» материала. Оно проявляется в изменениях авторского текста согласно редакторскому вкусу и в прямых дополнениях — включении таких абзацев, которые на-

писаны третьим лицом и приписываются автору. Иными словами, в отредактированных таким методом произведениях мы сталкиваемся с фальсификацией отдельных частей этого произведения безотносительно к тому, сказывается ли эта фальсификация в пропусках, изменениях либо дополнениях. Третье лицо выдает ряд отдельных мест, созданных исключительно им самим, за написанное автором. И исключение тех или иных мест приписывается опять-таки автору. От степени редакторского усердия зависит, конечно, разрешение вопроса о том, может ли это искажение отдельных частей целого сойти за частичную фальсификацию. Легко себе представить, что изменение текста в отдельных местах извратит произведение в целом. Гипотетически такую форму редакторской правки можно допустить, но если оставаться на твердой почве литературных фактов, это построение нужно отбросить. История литературы не знает таких искажений текста, когда третье лицо, внося изменения в отдельные части произведения, опубликовало бы новое — ибо, по существу, это так — произведение. Партийно-полемические соображения, личная и литературная вражда и все возможные мотивы, которые могли бы обусловить такую фальсификацию, открывали иные возможности, но не гипотетическую форму «обработки». Устойчивым и постоянным признаком для всех сомнительных списков и изданий являлся принцип извращения

отдельных частей произведения, приводящий лишь к частичному искажению целого. Все кто руководствовались желанием приписать автору произведение, им не написанное, останавливались на том, что создавали произведение и ставили на нем не свои имена, а имя упомянутого автора.

Предмет настоящей небольшой книги — проблема фальсификации целого литературного произведения. Не редакционные искажения — добросовестные или нет, но всегда частичные — нас интересуют. Из дальнейшего читатель увидит, что понятие литературной мистификации — фальсификации целого произведения — покрывает несколько видов таких фальсификаций и отнюдь не сводится к созданию нового произведения, якобы написанного известным истории литературы автором. Очевидно будет для читателя и многообразие мотивов, ведущих к мистификации: упомянутые мельком мотивы нисколько не обусловливают всех видов подделок, всегда крайне сложных и требующих самого тщательного анализа.

Краткое развитие темы «искажения текстов» в этом введении необходимо нам было для того, чтобы одновременно показать смежность двух литературных проблем и рубеж между ними. Смежность их очевидна не только потому, что номенклатура литературоведения склонна объединить оба вида фальсификаций термином апокриф, но и в силу иного, более важного осно-

вания. Нетрудно убедиться в одном: наш гипотетический случай является тем мостом, какой перебрасывается между двумя видами подделок. Иными словами: мыслимо, чтобы «искажение текста» переключилось в «фальсификацию целого», т. е. в мистификацию. При этом, конечно, следует помнить: как бы текст ни искажался, как бы гипотетический редактор ни вытравлял неугодное ему в тексте и ни дополнял по своему разумению, но переключение может произойти при одном только условии. Тот, кто «искажает» текст в пределах, нами предположенных, должен сохранить стилистическую манеру автора. Свои «идеи», которыми он заместит авторские, надлежит ему облечь в характерную для автора форму. Примерно: если бы кому-либо из верных слуг англиканской церкви пришло в голову «обработать» после смерти Свифта памфлет, о существовании коего было известно, и путем подчисток и добавлений явить церкви Свифта раскаявшегося, — этот редактор должен был бы проявить исключительное внимание в сохранении всех особенностей свифтовского стиля. Если бы это ему удалось и мертвый Свифт благодаря подчисткам принес бы покаяние, — переключение в мистификацию налицо.

Повторяем: к такому выходу не прибегали и не прибегают те, кто задался целью дать мистификацию. К тому же можно предположить, что жанр памфлета практически позволяет такую

обработку, чего нельзя сказать о лирическом стихотворении. Во всяком случае нам важно установить, что смежность двух видов фальсификации предполагает р у б е ж между ними. Если в манере автора создается произведение н о в о е, можно говорить о мистификации. Теоретически можно раскрыть содержание этого понятия «новое» в различных формулировках; [1] смысл его станет очевидным на любом примере — хотя бы на приведенном памфлете Свифта. Ясно, что после упомянутых «подчисток» перед нами будет «новый» памфлет Свифта, даже если — буде это возможно — сохранятся в нем подлинные абзацы автора.

Теперь мы в праве забыть о нашем гипотетическом случае. Предметом настоящей книги являются, стало быть, не «искаженные тексты», которые нового произведения не являют, а такие литературные подделки, в результате которых в историю литературы входят самостоятельные произведения, написанные одним лицом и приписанные им другому.

Термин «литературная мистификация» для на-

---

[1] Нам представляется подходящей такая формулировка: н о в ы м литературным произведением мы бы назвали такое, в котором равновесие между Gehalt и Gestalt (в терминах О. Вальцеля), а равно и всех сторон эстетического объекта (семантика, лексика, синтаксис) покоится на вполне оригинальных структурных координатах.

именования таких подделок имеет неудобство, с которым нам придется мириться. «Мистификацией» можно ведь именовать и волевой процесс, направленный на введение в заблуждение третьих лиц. Тем не менее заменить этот термин другим нам не представляется возможным. Контекст устранит возможные недоразумения.

Меньше всего мы предполагаем дать обзор раскрытых в мировой литературе мистификаций. Стало быть, предлагаемая книжка не ставит себе библиографических целей. Следует отметить, что на Западе — и у нас — не существует обзоров раскрытых мистификаций с изложением их литературно-исторических судеб. Мистификации включаются в справочники — иногда многотомные — псевдонимов и анонимов, и каждой из них уделяется обычно две-три строки, если не считать немногочисленных исключений. Это понятно: библиографу важно раскрыть подлинного автора мистификации — и только. Нет на Западе, насколько нам известно, и теоретических монографий, посвященных интересующему нас вопросу. Отдельные соображения, играющие служебную роль в целях распределения справочного материала, разбросаны в библиографических указателях и в нескольких бессистемных книгах, рассчитанных на то, чтобы в популярной форме познакомить читателя с некоторыми литературными подделками.

Совершенно очевидно, что каждая из литера-

турных мистификаций является объектом специального исследования. И мы представляем себе, что любая монография, посвященная одной из великих мистификаций, размерами своими должна значительно превосходить предлагаемую небольшую книгу.

Назначение последней — ввести читателя в очень сложную и недостаточно освещенную в теории литературы проблему мистификации. Книга должна носить характер «Введения» в эту проблему. Считая, что материал, который мы привлекаем, представляет интерес для широкого круга читателей, мы позволили себе на некоторых литературных мистификациях остановиться более подробно.

Глава I

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ И МИСТИФИКАЦИЯ

История раскрытия литературных мистификаций всегда являет один и тот же процесс. Опубликовывается произведение, принадлежность которого определенному автору не может и не должна вызывать никаких сомнений у читателя. Варианты, которыми это достигается, конечно, не имеют значения. Либо имя автора стоит в обычном порядке на титульном листе, либо «счастливец», сделавший ту или иную находку, объявляет об этом в редакционном предисловии, называя имя автора, либо подлинный автор включает в свою книгу и произведение, которое он приписывает третьему лицу. Произведение находит читателей.

Затем начинают раздаваться голоса сомневающихся в том, что автором является лицо, которому авторство приписывается. Эти сомнения крепнут, и критика свое внимание начинает сосредоточивать не на художественных достоинствах произведения, а на вопросе об основании таких сомнений. Полемика не всегда завязывается. Достаточно бывает аргументированного разоблачения, чтобы разрешить вопрос о мистификации. В других случаях аргументации сомневающихся противопоставляются доводы защитников. Возникает «проблема подлинности».

Ниже мы увидим, что разрешение вопроса о подлинности некоторых мистификаций растягивалось на много лет. В процессе полемики нападающая сторона выдвигает имя эвентуального автора. Таковым не всегда является тот, кто опубликовал произведение. Поиски автора часто продолжаются и после окончательного признания подделки. Но далеко не всегда они приводят к установлению имени подлинного автора. Многие мистификации остаются не вполне раскрытыми; подделка доказана, но существуют сомнения, кто является автором: в авторстве исследователи подозревают несколько лиц, не приходя к определенному выводу. В ряде мистификаций исследование сталкивается с фактом невозможности — хотя бы предположительно — указать автора.

Едва ли нужно доказывать эффективность филологического анализа в процессе раскрытия подделки и в исследовании мистификаций, ранее обнаруженных. Границы филологического анализа очень широки: ему подлежат лексическая, грамматическая и синтаксическая стороны подделки. Исследование произведений, приписываемых эпохе более ранней, чем та, в какую произведение опубликовывается, вскрывает ряд языковых ошибок, имеющих нередко решающее значение в вопросе подлинности. Поскольку то или иное произведение приписывается лицу, современному эпохе опубликования, филологический анализ предполагает тщательное изучение эле-

ментов стиля, характерного для того, кто назван автором, чем и определяются границы такого анализа: в тех случаях, когда данных об этом стиле не имеется, филологический анализ бесплоден. Нередко произведение, аутентичность которого вызывает сомнения, необходимо исследовать со стороны палеографической — произвести проверку внешних материальных показателей, характерных для рукописей определенной эпохи — характера бумаги, чернил, начертания графем и т. д., а этот исследовательский прием дополняется часто графологической экспертизой: история литературной мистификации знает почти безупречные подделки автографов.

Основным в руках исследователя являлся прием филологического анализа. Исследователь дополнял его раскрытием культурно-бытовых ошибок мистификатора, а в тех случаях, когда филологический анализ был неприменим, этот прием историко-культурной поверки аутентичности стоял в центре внимания. О нем мы скажем в конце этой главы, теперь же следует указать, что на упомянутых приемах исследования мы останавливаться не будем. Они имеют очень большое значение в деле раскрытия мистификации, но подробное их освещение может представлять интерес для очень узкого круга лиц.

В тени исследования оставался всегда анализ социологический. Вполне очевидно, что от исследователей мистификации на Западе и у нас

нельзя было ждать объединения всех приемов исследования единым методологическим принципом, но ни в одном исследовании мы не находим применения того социологического приема, который позволил бы испытать подлинность произведения анализом психо-идеологии, отличающей социальную группировку, стоящую за мнимым автором.

Применяя социологический анализ к литературным мистификациям, не следует, конечно, забывать о возможности переключения мироощущения автора подделки в мироощущение мнимого автора. Степень эффективности анализа стоит в прямой зависимости от двух моментов. Во-первых, следует учесть стадию исследования: производится ли оно до раскрытия мистификации, либо после. Затем большое значение имеет то обстоятельство, к какому виду мистификации относится исследуемая: приписывается ли она автору известному, либо измышленному (и анониму). Два эти момента дают четыре возможных варианта исследования. В самом деле, исследователь, пытающийся установить подлинность того или иного произведения, может либо знать имя автора, который обозначен на титульном листе, либо не знать, если он вымышлен. В таком же положении находится и исследователь, анализирующий раскрытую подделку. Остановимся на некоторых особенностях, связанных с исследованием каждого варианта.

Попытаемся наметить границы применения социологического анализа в процессе выяснения аутентичности произведения. Предположим, что опубликованное произведение рядом моментов вызывает сомнение в подлинности. Исследователь пытается выяснить в объекте автора — стоящую за ним социальную группу. Как бы ни старался автор подделки воспринять мироощущение того лица, которому он приписывает произведение, социолог-исследователь нераскрытой мистификации, зная социальную природу автора, помеченного на титульном листе, все же может найти опорные пункты для некоторых выводов. В первой стадии исследования он должен забыть имя автора. Раккурс, в котором видит автор—кто бы он ни был—предмет своего изображения, этот раккурс откроется ему анализом материала. Такой же анализ должен быть произведен во второй стадии исследования. Объект этого анализа — социальная природа писателя, названного автором произведения, на основе всех имеющихся в распоряжении данных. Оба эти анализа должны быть произведены с большой тщательностью.

Отнюдь не достаточно показать например, что именно **так** видеть может только дворянин либо представитель средней буржуазии. Дворяне и средняя буржуазия сохранились на Западе и по сию пору, а посему надлежит показать, мог ли дворянин той эпохи, к которой якобы отно-

сится произведение, видеть именно так, и каковв была социальная структура дворянства, т. е. как расслаивались классы в процессе политической и экономической борьбы. Предположим, что результат исследования будет таков: социальная природа автора, которому произведение приписывается, будет выяснена с достаточной полнотой, выяснится также, что увидел автор произведения: за этим «что» прощупается «кто». Если помнить о воле подлинного автора переключить мироощущение целиком, то очевидно, что разрыв между образом этого найденного «кто» и автором объявленным обусловливается наличием определенного фактора. Таким фактором является фонд представлений, эмоций и понятий, питаемый часто из другого социального источника и во всяком случае нехарактерный для определенной социальной группировки совершенно иной эпохи. Автор будет, конечно, стремиться, чтобы из этого фонда ничто не притекало в произведение, которое строится им только после изучения социальной природы избранного им писателя. Но переключение мироощущений не всегда удается в полной мере. И социологический анализ может установить, что налицо имеются такие-то и такие черты, которые деформируют социальную природу писателя, именем коего подписано произведение. Чем больше таких черт, тем основательней сомнение в подлинности.

Вместе с этим анализ обнажит социальную

природу автора подлинного. В каких случаях это обнажение позволит сделать вывод о наличии мистификации? Нужно оговориться: на результаты такого анализа, без подкрепления их аргументацией другого характера, опираться нельзя. Эти результаты должны расцениваться как подсобный аргумент. Но одним из доказательств такой вывод является. В каких случаях? Только тогда, когда социальная природа автора, которому произведение приписывается, ни в какой мере не сказалась в «произведении», дающем основание сомневаться в его подлинности. Если трактовка темы и анализ сюжета и характеров позволят сделать заключение об определенной социальной устремленности автора, а эта устремленность чужда или враждебна тому, кто объявлен автором, — найденное несоответствие должно рассматривать как одно из доказательств мистификации. Из этого следует, что при решении вопроса о подлинности никогда нельзя забывать о необходимости испытать подлинность таким анализом.

В этом отношении очень характерна, на наш взгляд, ошибка Сент-Бёва, защищавшего в свое время подлинность мемуаров герцога Лозэна. Об этих мемуарах более подробно мы скажем ниже. Те, кто подлинность их оспаривал, защищали свою точку зрения указанием на то, что Лозэн, выросший при дворе и прославленный своей галантностью, не мог позволить себе такого

неуважения к Марии-Антуанетте и членам королевского дома, о каком свидетельствуют его мемуары. Это соображение не лишено оснований; во всяком случае, социальная принадлежность Лозэна не может вызывать сомнений. Защищая— из политических соображений—подлинность мемуаров, Сент-Бёв, вместо того, чтобы показать возможность для Лозэна критически отнестись к дореволюционной эпохе, отделался утверждением, что опровержения сторонников «старого режима» увеличили «вдвое» вес мемуаров. В этом утверждении есть доля истины, но вполне очевидно, что Сент-Бёв должен был, защищая подлинность, противопоставить доказательствам противников анализ той группировки в среде французского предреволюционного дворянства, идеология которой сказалась на мемуарах. Если перевести указанный выше довод противников на иной язык, то, на первый взгляд, рассуждения их логичны: поскольку Лозэн был верным сыном «старого порядка» в эпоху написания мемуаров, он и должен был смотреть на этот порядок глазами своего класса; мемуары обнажают уродливые стороны придворной жизни, стало быть, они подложны. Сент-Бёв к правильному анализу не прибег — не показал на мемуарах, что Лозэн, оставаясь верным своему классу, принадлежал к тому его крылу, которое не до конца поддерживало «старый порядок». Такое крыло в среде дворянства, как известно, существовало,

Из него-то и вышел герцог Лозэн, отказавшийся эмигрировать и дослужившийся до чина генерала в войсках Конвента.

Вполне очевидно, что эта аргументация не решала вопроса о подлинности, но, во всяком случае, приведенный пример показателен. Он убеждает в том, что несоответствие между социальным лицом автора и направленностью произведения может быть мнимым тогда, когда анализ произведен недостаточно тщательно. Но когда это несоответствие не оказывается мнимым, оно служит доказательством мистификации. Как пример, можно указать на книгу «Examen important de Milord Bolingbroke ecrit sur la fin de 1736». Книга являлась злейшей критикой фанатизма; в этой критике Болингброк никак не мог быть повинным. Нетрудно было установить, что автором ее являлся Вольтер, и через четыре года после издания книга была осуждена Римом вместе с пятью другими книгами Вольтера.

Последний пример заставляет сделать оговорку, которая позволит осветить существенные трудности в применении социологического анализа при исследовании мистификации. Дело в том, что в ряду мистификаций аналогичные вольтеровской книге, т. е. обнаруживающие полное несоответствие между тем, что́ видит автор подлинный и поставленный на титульном листе,— такие книги встречаются редко. Обычно они написаны из определенных соображений—п о л е-

мических, и целью их авторов именно и является приписать либо противнику, либо третьему лицу свои собственные взгляды.

Правда, бывают исключения, когда с полемической целью приписываются свои взгляды не противнику и не третьему—безразличному—лицу, а своему единомышленнику, как это сделал тот же Вольтер в поддельных диалогах скептика III века Эвемера. Но такие исключения насчитываются буквально единицами; обычно полемист прибегает к выходу иному. Социологический анализ—безразлично когда применяемый — «до» либо «после» раскрытия—в исследовании таких полемических мистификаций особенно эффективен.

Затруднительность увеличивается, когда исследователю предстоит выяснить подлинность произведения, приписанного вымышленному лицу. Таких мистификаций, как увидим дальше, немало. Никакого сопоставления найденного в произведении «кто» с величиной известной—социальным образом писателя — производить нельзя. Стало быть, приходится оперировать в пределах того запаса понятий, представлений и эмоций, т. е. того мироощущения, которым подлинный автор наделил автора вымышленного. Трудность анализа и шаткость гипотез, к которым он может привести, вполне очевидны. Ибо единственный путь, которым следует итти, дает слишком много оснований для построений, объективная значимость которых невелика. В самом деле: вни-

мание исследователя направляется на разрешение вопроса, который может быть сформулирован так: не фальшив ли тот образ неведомого автора, какой просвечивает из-под ткани произведения? Иными словами: нет ли в этом образе таких социально-психологических черт, которые не могут существовать рядом с другими, не нарушая цельности образа? Например произведение приписывается какому-нибудь немецкому бюргеру; во всяком случае, на основании анализа исследователь склоняется к выводу, что неведомое лицо, которому оно приписывается, может быть бюргером, скажем, XVIII века. Но может им и не быть, т. е. возможна мистификация. Как подойти к вопросу о подлинности? Есть только один путь — сделать попытку выяснить, не сказалось ли на произведении влияние такой идеологии, которая чужда, а, быть может, и прямо враждебна немецкому бюргерству XVIII века. Или иначе: не искажен ли этот эвентуальный бюргер благодаря неполному переключению мироощущений. При такой постановке почти невозможно избегнуть субъективизма, ибо исследователь — volens nolens — должен строить собирательный тип немецкого бюргера XVIII века, чтобы на нем проверить автора произведения.

Если узловой проблемой социологического анализа того произведения, которое вызывает сомнение в подлинности, естественно является проблема подлинности, то задача исследо-

вания перемещается, коль скоро мистификация доказана, т. е. в двух последних вариантах исследования. Первый из них — анализ подделки, приписанной мистификатором известному лицу; второй — подделки, подписанной лицом вымышленным. Вполне очевидно, что социологический анализ, который в процессе выяснения аутентичности должен в руках исследователя служить одним из приемов раскрытия мистификации, развертывается здесь в детальное исследование проблемы о социальном генезисе литературной подделки.

В основном, нет и не может быть никакого различия между произведением «легальной» литературы, т. е. подлинным, и мистификацией, поскольку речь идет о методе социологического объяснения объекта исследования. Но в исследовании подделки требует освещения ряд дополнительных моментов, которые в обычном литературном исследовании могут и не акцентироваться. На ряду с вопросом о социальной принадлежности и обусловленности идеологической концепции подделки, исследователь ее должен будет ответить и на вопрос о социальной обусловленности выбора автором самого жанра мистификации. Исследователь подлинного произведения может не услышать этого вопроса от читателя, но читатель, столкнувшийся с раскрытой подделкой, всегда этот вопрос задаст. Бессознательно он нащупает ту центральную проблему, которая должна быть

поставлена исследованию. Почему? Причины этого факта—неоспоримого и крайне интересного—могут быть объяснены. Обусловливаются они особенностями, открывающимися в мистификации. Читатель видит, что автор отказывается от своего произведения, передавая авторство либо измышленному лицу, либо другому писателю. Нимало не анализируя, читатель чувствует, что налицо какой-то уклон от нормы, какая-то аномалия, сущность которой не вполне ему ясна. Стало быть, существуют такие факты, которые уводят автора подделки с нормального писательского пути. Эти факторы оказываются сильнее, чем те эмоции, с какими писатель встречает свое имя под произведением. Они нарушают все перспективы, в каких читатель привык видеть писательское ремесло. Каковы эти факторы, он не знает; он может смутно догадываться о том, что эти факторы — не только индивидуально - психологического порядка, может догадываться о том, что на ряду с субъективными предпосылками сказалась роль объективных законов социальной жизни, по которым имя писателя—величина производная, а потому и мало существенная. Во всяком случае, к установлению этих факторов и должен повести исследователя непосредственный читательский вопрос: «почему написано поддельное произведение?»

Итак, анализ каждой раскрытой мистификации, как и подлинного произведения, должен

прежде всего начинаться с измерения того угла, под которым автор подделки заставляет читателя видеть предмет. Это измерение есть не что иное, как учет всех моментов, которые позволяют в мистификации открыть ее автора. Первый момент — выбор темы. Этот момент, казалось бы, несущественный для характеристики автора, приобретает значение, коль скоро связать его с актуальностью темы в эпоху написания подделки. Установить эту актуальность не всегда легко. Следует тщательно проанализировать комплекс тех идей, которыми живут отдельные общественные группировки. Этот анализ всегда приведет к нахождению группировки, заинтересованной в постановке данной темы. Можно ли из этого факта сделать вывод, что точки зрения этой группы и автора мистификации совпадают? Отнюдь нет. Ибо актуальность темы в среде определенной социальной группировки может вызвать к жизни такую мистификацию, в которой автор ставит и разрешает ту либо иную проблему в направлении прямо противоположном тенденциям заинтересованной группы. Решающим должен явиться анализ трактовки темы, обработки характеров и сюжетных мотивов, если они есть. Как известно, этот анализ таит опасность: всегда можно начертить недостаточно проверенную схему «классовой» или «групповой» психологии и затем дедуктивно раскрывать в трактовке темы моменты, якобы обна-

руживающие лицо автора. Такая дедукция обусловливает немало ошибок в социологическом исследовании ряда произведений подлинных, она же грозит и исследователю мистификации. Надлежит тщательно проанализировать представление автора подделки о предмете, обусловившее произведенный им отбор признаков. Разумеется, такой отбор может быть бессознательным либо сознательным. Вспомогательные для исследователя материалы—письма автора подделки, его заявления, показания современников, мемуары и т. д.— могут осветить эту сторону подделки, но вопрос о характере отбора не влияет на метод анализа. В обоих случаях он приводит к тому, что автор трактует тему, обрабатывает характеры и сюжет, только исходя из тех признаков, которые мог — либо захотел — отобрать. Интересы группы тоже производят такой отбор и также позволяют ей видеть предмет под определенным углом. Стало быть, для определения искомого соответствия следует отдать себе отчет, в чем заключаются эти интересы и к отбору каких признаков они приводят. Не развивая, поясним на примерах.

Историко-литературная судьба подделки Нодье «Les Philadelphes» будет дана ниже. Теперь же мы хотели бы подчеркнуть, что вопрос о существовании тайной военной организации в эпоху Бонапарта — тема мистификации — не мог не интересовать роялистски настроенных офицеров-дворян после реставрации Бурбонов. Оттес-

ненные новой военной аристократией, вызванной к жизни Бонапартом из среды мелкой и средней буржуазии, они не теряли надежды на свой возврат из политического небытия. Все их помыслы и воля были направлены к реставрации. Из совершенно естественно, что в новом политическом режиме открывалась для них такая сторона, которая заставила их видеть непрочность империи, несмотря на победы Наполеона. Часть из них ушла за пределы Франции, а другая часть пошла служить Бонапарту, его маршалам и герцогам. Но интересы Бурбонов были их интересами, и только агенты Фуше мешали им объединиться внутри страны. Вражда к новому порядку не выливалась в организацию тайных обществ только из боязни роялистских офицеров наполеоновской армии попасть в руки императорской полиции. Реставрация призвала из-за границы эмигрантов, и служилое старое дворянство, оставшееся во Франции при Наполеоне, увидело свои надежды сбывшимися. Появление мистификации Нодье встречено было офицерами с большим удовлетворением. Из книги они узнали о тайной организации против Бонапарта. Даже если эта организация не существовала, они готовы были верить, хотели верить и заинтересованы были в том, чтобы другие поверили в союз «Филадельфийцев». Но этого мало. Автор не только сообщал все сведения о союзе, т. е. не только увидел то, что чаяло увидеть дворянское

офицерство, но в членах союза открыл черты высоко романтические. Иными словами — окрасил в защитный цвет идеологию реставраторов, увидел в их борьбе те самые признаки, какие реставраторы всех времен всегда старались видеть. Никакой пропаганды бурбоновского режима и никакой тенденциозной критики бонапартовской Франции не было. Романтизм Нодье заставил его увидеть романтически организованных в общество офицеров, и романтика его переключилась помимо его воли в идеологическое оправдание реставрированного режима. Ни те слои мелкой буржуазии, которые еще хранили обрывки революционных лозунгов, ни изменившие этим лозунгам круги, из которых формировалось чиновничество первой империи, — этой романтики у «филадельфийцев» не могли видеть. Только одна определенная социальная группировка могла глазами Нодье увидеть несуществовавших «филадельфийцев». Вполне очевидно, что это заключение отнюдь не строится на наличии у «филадельфийцев» и у дворян-офицеров эпохи Нодье «романтических» черт в характере. Эти черты с избытком можно открыть и у бонапартистов и у противников обоих режимов, если вообще задаться целью нарисовать «воображаемые портреты». Но увидеть дворян-борцов против Наполеона такими романтиками, какими увидел их Нодье, мог только тот, кто смотрел на бонапартовский режим под углом зрения роялиста.

Итак, для исследования мистификации Нодье разрешится вопрос о том, как Нодье заставляет читателя увидеть борьбу двух политических режимов. Нодье считал точным свое изображение этой борьбы; таким же точным считала его и социальная группировка, названная выше. Лицо автора вырисовалось из «филадельфийцев». Тем самым исследователь осветил ряд факторов, которые увели Нодье с нормального писательского пути к мистификации. Эти факторы не являются психологическими. О них будет речь в последней главе. Те же факторы, какие пока освещены, — социального порядка. В нашем примере они обнаруживают следующее: Нодье измыслил своих заговорщиков для того, чтобы удовлетворить желание роялистских офицеров, оставшихся во Франции, видеть себя несломленными враждебным режимом. В войсках Бонапарта такого союза не было—Нодье его выдумал. Наличие заинтересованной в «филадельфийцах» группировки обусловило его появление. Таковы социальные факторы, лежащие вовне, которые вызвали данную мистификацию. В первую очередь исследователь мистификации должен вскрыть эти факторы. В освещении этой стороны проблемы читательский вопрос — «почему написал Нодье подделку под названием Les Philadelphes» — найдет свое разрешение.

Повторяем: анализ раскрытой подделки в основном ничем методологически не должен отли-

чаться от анализа подлинного произведения. Но особенности мистификации требуют освещения дополнительных моментов. Или точнее: эти особенности могут являться опорными пунктами для ориентировки в проблеме социальных истоков литературной мистификации.

Если выбор темы мистификации и обработка ее обусловлены социально-психическими факторами, столь же не случаен выбор мистификатором **имени** автора, которому он приписывает произведение. История литературы показывает, что появление мистификации — верный показатель заинтересованности той или иной общественной группировки разрешением определенной проблемы. **Мистификация обнажает социальный генезис** откровенней, чем подлинное произведение. Если когда-нибудь будет написана «история поддельной литературы», то эта история **наглядней**, чем «история литературы», осветит социально-экономические процессы любой эпохи. Ибо сущность мистификации заключается именно в том, что она создается не тогда, когда социальные предпосылки ясно еще не определились. Иными словами — не тогда, когда контуры социальных перегруппировок еще твердо не обозначились и та или иная группа еще недостаточно окрепла. Процесс этих перегруппировок регистрируется более чутким аппаратом — литературой. Но когда этот процесс на данный период близок к завершению, когда

литература многократно отразила ви́дение мира кристаллизовавшейся группой, — выступает мистификатор. Выступает он всегда после того, как мироощущение сформировалось, и — как свидетельствует история — ради закрепления позиций либо против позиции укрепленной. Объективный показатель сформировавшегося мироощущения — это прежде всего — освоение мироощущения новыми кадрами. Последние, тяготея социально-экономически к той либо иной группе, в процессе кристаллизации могли смутно угадывать, что ряд произведений отражает их собственное мировоззрение. Когда процесс закончился и контуры, отраженные в литературе, отвердели, эти кадры убедились, что не ошиблись. И как результат — расширение круга тех, от кого исходит «спрос» на произведения определенной социальной окраски. Какой бы жанр мистификатор ни выбирал, какие бы мотивы ни толкали его к подделке, но он выступает только тогда, когда уверен, что «спрос» не пройдет мимо его мистификации.

И здесь-то обнажается характернейшая особенность мистификации: она либо непосредственно идет по следам литературы, либо вырастает на тех участках литературного фронта, которым обеспечено внимание определенной общественной группы.

История мистификации обнаруживает это с достаточной очевидностью. Неслучайно эпоха Ренессанса, первая треть XIX века во Франции,

середина XVIII века в Англии ознаменованы скоплением мистификаций. Последние разбросаны по всем эпохам, но после тех периодов, когда перегруппировка социальных сил разрешалась усилением какой-либо общественной группы, история литературы регистрировала такие скопления. Каковы основания такого факта, на первый взгляд довольно странного? Объясняется он просто. В какой-то момент экономическая межклассовая борьба приводит к усилению одного из противников. Отраженно увеличивается социально-политический вес этого победителя. Начинают входить в обращение принесенные им культурные ценности. Сложившееся мировоззрение настойчиво заявляет о себе на фронте идеологической борьбы. Рупором является и литература. Если раньше можно было видеть через нее ростки этого мировоззрения — теперь она обнажает его цветение.

Побежденный противник, проиграв экономическую и политическую борьбу, усиливает натиск идеологический через ту же литературу. И по пути спроса подходят к противникам резервы — мистификация. Материал подделывается только тот, в котором есть нужда, который не останется лежать втуне, который найдет читателя в том либо ином лагере. Вместо того, чтобы сражаться «легальным» оружием на чьей-либо стороне, автор подделки сражается мистификацией. При этом обнаруживается замечательное явление:

мистификатор объективно служит своей группе — а иначе он не может, ибо может видеть только своими глазами — не только умением переключить свое мироощущение в чужое, но и своим неумением. Он находит нужные и близкие группе имена, произведения которых подделывает, пытаясь переключить свое мироощущение целиком. Тему он трактует так, как должен был бы трактовать избранный им автор, к которому читателя ведет вкус, направляемый мировоззрением. Специфический талант помогает ему не ошибаться ни в выборе автора, ни в трактовке темы. Этим своим талантом он служит своей группе. Но он ошибается — ошибается в том смысле, что целиком и до конца все же в автора не переключается, так как это почти немыслимо. И ошибками он тоже служит своей группе. Ибо деформирует — больше или меньше — лицо автора потому что не может не видеть автора вне мировоззрения группы. И не может не сдвигать перспективы, в которой автор видит свой предмет. Угол сдвига всегда налицо и всегда определяется его — группы — мировоззрением.

Исследователю выбор имени автора, произведение которого подделано, дает известные опорные пункты для социологического анализа. Мировоззрение — компас вкуса; в русле вкуса тех или иных групп всегда возникают мистификации. А посему имена авторов, коим произведения приписаны, вводят в русло вкуса, часто приво-

дящее к социальным истокам подделки и тем самым помогающее вскрыть социальную природу ее автора. Неслучайно, например, в тридцатых годах прошлого века появилась во Франции поэма «Наполеон», приписанная Жозефу Бонапарту, а в 1765 году — талантливая песенка, восхваляющая Францию и приписанная Марии Стюарт, написавшей ее якобы незадолго до казни. Неслучайны многочисленные подделки греко-римских авторов в ту эпоху, когда торжествующий гуманизм «открыл» античный мир. Имена авторов, коим приписывались многочисленные мемуары, наводнившие Францию в первой трети прошлого века, также дают представление о социальном лице мистификаторов. Переписка Людовика XVI с братьями, появившаяся в 1803 году, не менее показательна в этом смысле, как показательны подделка «Предсказания» знаменитого Казотта, открытие Краледворской рукописи с ее автором «народом», издание «Речей Питта», проповедей Бурдалу, стихотворений dame де-Сюрвилль и т. д. Более подробно об этих мистификациях мы скажем ниже; сейчас нам важно обратить внимание на то, что все эти имена подделываемых авторов могут пролить свет на групповую окраску литературного вкуса, характерного для той или иной эпохи. Как редкое исключение можно встретить мистификацию, в которой имя мнимого автора служит лишь памфлетным целям, т. е. автор подлинный отвечает

в подделке чаяниям не той группы, которой близок мнимый автор, а прямо ей враждебной. Но и такие немногочисленные мистификации полемического типа, в коих, стало быть, имя автора может ввести в заблуждение, только подтверждают факт, нами отмеченный. Как и основная масса мистификаций, они вырастают на тех участках литературного фронта, которые находятся в орбите внимания какой-либо общественной группировки в данный период времени. Как пример можно указать на «Мысли и изречения» Таллейрана (1838 г.), обнаруживающие чисто памфлетные цели мистификатора.

Когда мистификация раскрыта и обнаруженный автор не принадлежит к числу тех, имена коих встречаются либо впервые, либо ничего не говорят исследователю, последний не может обойти вопроса о том, в какой мере сказалось на подделке мироощущение мистификатора. Для исследователя этот вопрос имеет значение постольку, поскольку анализом его могут быть проверены гипотезы, построенные на основе материала. Чем известнее социальное лицо мистификаторов, таких как Вольтер, Уольполь, Нодье, Бальзак, Мериме, тем успешней такая проверка.

Каждой классовой группировке присущи оригинальное мировоззрение и мироощущение.—Каждая группа располагает свойственным ей слож-

ным комплексом понятий и представлений, организованных в систему ви́дения мира, и запасом моральных, правовых и конвенциональных норм, окрашенных в специфические цвета, отраженные экономическим соотношением групп. Эмоциональные реакции ее представителей во многом обусловлены мировоззрением: дворянин иначе реагирует на «оскорбление чести», чем пролетарий. Но тот же дворянин эмоционально реагировал на это оскорбление иначе в XVII веке, чем в наши дни. История вносит поправки в мировоззрение, ревизует нормы и эмоциональный фонд. Ряд признаков, характерных для «социальной психологии» отдельных групп, остается более или менее устойчивым, отмирание других не может вызывать сомнений. Каждой эпохе отпущен фонд знаний, соответствует ей определенный уровень материальной культуры и — в пределах классовых групп — тот либо иной быт. Без учета этих факторов, определяющих мировоззрение, ни одно исследование не даст правильного анализа мистификации. В процессе выяснения подделки, т. е. до раскрытия ее, этот прием исследования, который надлежит назвать культурно-бытовым, является подсобным к приему социологическому и включается в него, дабы стать в руках исследователя обнаруженной подделки одним из средств социально-генетического раскрытия мистификации. В прошлом исследователи применяли его, не обращая внимания на резкую классовую

окраску упоминаемых фактов и не имея представления о том, что внутри каждого класса эта окраска изменяется в зависимости от того, определяют ли они мировоззрение той или иной внутриклассовой группы.

Точный социологический анализ усилит эффективность учета этих факторов, учета, который помогает вскрыть вторжение чуждых мнимому автору элементов. Характер последних крайне разнообразен — от романтических переживаний палача Сансона, «святой» любви Нинон де-Ланкло, рационализма энциклопедистов, обнаруженного Эвемером, греческим скептиком III века до нашей эры, и до бессчисленного количества анахронизмов в роде «барабана» Краледворской рукописи. Не умея переключить мироощущение вполне, мистификаторы всегда слегка деформируют лицо своих героев — от мнимого автора в каких-нибудь поддельных мемуарах до героев поддельной поэмы, увиденных ими так, как мнимый автор увидеть их не мог. Приступая к исследованию, следует не только иметь ясное представление о моральных и конвенциональных нормах, определяющих поведение представителя той либо иной группы в определенную эпоху, но и отдать себе отчет в классовых различиях этих норм. Только тогда можно раскрыть фальшь в поведении героев. А для раскрытия анахронизмов недостаточно знать, что кофе впервые был ввезен в Европу в таком-то году, а кремне

вое ружье изобретено тогда-то. Но и такие бытовые анахронизмы вскрыть, разумеется, нелегко. Эта трудность усугубляется еще потому, что многие ошибки мистификатора могут быть не раскрыты благодаря объективной невозможности их раскрыть, обусловленной уровнем знаний в момент исследования. Так например только в XIX веке археология могла с уверенностью утверждать, что древним кельтам известны были хижины. Поэтому ошибка Мак Ферсона, поместившего своих героев во дворцы и пещеры, оставалась незамеченной больше полувека после раскрытия его мистификации.

Не менее трудна и проверка фактов иного порядка: точное соответствие научных представлений героев подделки запасу современных им научных сведений. Такие «ошибки», как знакомство мнимого автора в мистификации Нодье— о ней мы упомянем ниже—со спутниками Сатурна, обнаруживаются легко; но кропотливость исследования очевидна, если эти необнаруженные ошибки являются опорными пунктами для установления даты написания произведения. Как бы ни была затруднительна историко-культурная критика текста, исследователь встречается с еще бо́льшими трудностями, когда надлежит установить прямые ошибки автора в трактовке мировоззрения своих героев. Выше мы пытались определить общий характер социологического анализа; благодаря этому анализу может вскрыться

фальшь в трактовке образа героев — фальшь, обусловленная просачиванием его — автора — мировоззрения. Но могут встретиться ошибки иного рода в трактовке образа. Мистификатор, относя произведение к далекой эпохе, может пройти мимо круга таких идей, которые должны были бы отразиться на произведении. Так например на Краледворской рукописи совсем не отразилось влияние христианства, тогда как некоторые ее песни, если произвести историческую поверку, сюжетом имеют события XIII века. Либо мистификатор в такой мере модернизует героев, познакомив их с комплексом современных представлений, в какой подделываемый им автор никогда бы себе не позволил. Так модернизовал Айрланд героев своей драмы, приписанной им Шекспиру. В поддельных мемуарах такие ошибки встречаются часто. Автор приписывает героям те или иные идеи благодаря недостаточному знакомству с идеологическим запасом эпохи. На этих идеях ни в какой мере может не сказаться авторское мировоззрение, они обнаруживают лишь хронологическую неосведомленность мистификатора, либо знаменуют тот факт, — как в Краледворской рукописи, — что автор упустил из внимания важное звено в системе идей избранной эпохи. Исследователь должен обнаружить это звено и восстановить нарушенную хронологию. В прославленных «Письмах темных людей» Гуттена и Кротуса один из магистров теологии

клеймил епископов за взимание со священников decimam lactis — мзды за разрешение иметь сожительницу. Гипотетически можно предположить, что насмешки над decimam lactis включены в какую-нибудь иную средневековую подделку. Надлежало в таком случае выяснить мог ли священник возмущаться этим обычаем. Стоит только предположить, что подделка относилась бы к XII веку, — и значение этой детали неоспоримо.

Итак, открытые в произведении элементы, характерные для мировоззрения какой-либо общественной группы в эпоху опубликования произведения, могут поставить вопрос о подлинности. При наличии других оснований внедрение этих элементов, если они чужды автору, коему произведение приписано, может служить веским доказательством мистификации. В анализе произведений, приписанных неизвестным лицам, этот аргумент теряет убедительность, ибо единственный путь, которым исследователь может здесь идти, не обеспечивает от произвольных обобщений. Поскольку мистификация раскрыта, социологический метод эффективен в обоих вариантах, так как обнаруживает объективные факторы социальной обусловленности подделок и причины, заставившие автора прибегнуть именно к этому литературному жанру.

Глава II

КЛАССИФИКАЦИЯ МИСТИФИКАЦИЙ

Коллекционеры литературных курьёзов приведут немало примеров, убеждающих, что всегда найдутся читатели, позволяющие легко себя обмануть. Обмануть даже тогда, когда автор такого намерения не имеет. Исаак Дизраэли утверждает в своей книге «Curiosities of Literature», что немало английских читателей были вполне уверены в реальном существовании тех стран, о которых повествует Свифт в «Гулливере». Довольно долго они пребывали в такой уверенности, которую разделил в свое время некий ученый Будэ (Budée), но по отношению к другой стране, — к стране, описанной Томасом Мором в «Утопии».

Почтенный ученый предлагал даже послать в эту страну миссионеров. А другой ученый — немецкий — имя его неизвестно — в своих геологических исследованиях цитировал сатирический роман норвежца Хольберга (Holberg) «Подземное путешествие Ник. Клима» для обоснования своих теорий. [1]

Казалось бы, нет никакой нужды читателю дать себя мистифицировать против воли автора.

---

[1] Ludovic Lalanne, Curiosités littéraires. Paris, 1845, p. 285.

Тем более, что история литературы знает огромное количество подлинных мистификаций, неотъемлемым признаком которых является желание автора ввести читателя в заблуждение — заставить принять такую книгу, авторство которой он отдает третьему лицу. Не «искаженные тексты» мы имеем, конечно, в виду, а подлинные мистификации. Если количество первых слишком велико, достаточно велико и число опубликованных подделок. Античный мир в наследство оставил немало текстов искаженных, но тот же античный мир подарил немало мистификаций. Греческие и римские риторы обучали своих учеников искусству стилизации; эти ученики подражали классикам не без успеха. Так появились письма Фемистокла, Пифагора, Платона и Демосфена. В одной весьма старинной греческой рукописи найдены восемнадцать псалмов, приписываемых в те времена Соломону. Псалмы эти являют замечательный образец стилистической подделки.[1] Подлинным памятником древнего Египта считался Гермес Трисмегист. В первые века христианства авторитет его был очень велик, ибо он знакомил с египетской теологией. Кто являлся автором этой мастерской стилистической подделки — гностик либо нет — неизвестно; во всяком случае создана она в Греции и является одним из последних памятников гре-

[1] Migne. Dictionnaire des apocryphes, p. 949.

ческой философии.[1] Античный мир любил ставить своим ученым трудные стилистические задания, и хоть легко показать, что выбор авторов для подражания и подделки случайным не был, но все же этот факт не позволяет упустить из виду существенный признак тех многочисленных видов мистификации, какие оставили нам античный мир и первые века христианства. Подделка была в свое время литературным **жанром**, разрешавшим сложные проблемы стиля. В третьем веке нашей эры существовали во Франции школы этого жанра, причем особенно прославился ритор Тисьен (Titien). И на ряду с упражнениями-подделками история литературы знает немало таких мистификаций, которые достойны попасть в сборник курьёзов.

Упомянем хотя бы о двух. В XVIII веке итальянец Джильи (Gigli) опубликовал книгу «Relazione del collegio Petroniano delle Balie latine, aperto in Sienna nel 1719». В этой книге он пространно описывает организацию приюта, идея которого принадлежала еще кардиналу XIII века Петронию. Приют этот открылся якобы в Сиенне, и целью его являлось — насаждение латинского языка в Италии. Для того, чтобы итальянцы могли всосать язык Виргилия с молоком матери, в этот приют со всех концов

[1] Octave Delpierre. Supercherie littéraire, pastiches, supposition d'aûteur, dans les lettres et dans les arts. Londres, 1872, pp. 19, 295.

Европы свезли кормилиц, говорящих по-латыни, а сиенские аристократы поспешили отдать туда своих младенцев. Джильи очень обстоятельно описал внутренние порядки приюта, перечислил имена кормилиц и фамилии сиеннских аристократов, вверивших своих отпрысков, и привел многочисленные латинские разговоры кормилиц-профессоров. Нужно ли упоминать, что такого приюта не существовало, как не существовало и папского указа, о котором прочли читатели «Gazzetta» в Милане. Редактор «Gazzetta» утерял как-то одну из корреспонденций и решил заменить ее другой. Под рубрикой «Рим» появилась такая заметка: «Св. отец Ганганелли, дабы навсегда искоренить кастрацию — преступление, к несчастью, распространенное в Италии, распорядился, чтобы ни в церкви, ни в театры государств римско-католической церкви не принимали ни одного певца, подвергшего себя бесславной операции. Помимо этого, он предложил всем христианским монархам издать законы об этом в их государствах». Заметка вызвала сенсацию; к папе потекли многочисленные поздравления и вынудили его раскрыть мистификацию. [1]

Эти два примера на ряду с теми, которые мы уже упоминали, дают ясное представление о том, сколь разнообразны исторические мистификации. От подделок народного эпоса до списка никогда

[1] Ludovic Lalanne. Op. cit., p. 288.

не существовавших книг шотландских авторов, составленного в XVI веке Демпстером (Dempster), патриотом-шотландцем, создавшим свой список во славу родины. Все литературные жанры представлены в мистификации: романы всех видов, стихи и драма, письма и памфлеты, мемуары и речи, переводы и фольклор. И наряду с этим — исторические исследования, географические описания неведомых стран, очерки на основе фактического материала, хроники и т. д., и т. д. Как их классифицировать? Вслед за теорией литературы — по жанрам? Такая классификация соблазняет своей легкостью, но, тем не менее, ее надлежит категорически отвергнуть. Ибо вполне очевидно, что, с одной стороны, теория литературы знает подделку как самостоятельный литературный жанр, а с другой — мистификация, в точном историко-литературном значении термина, отличается от подлинного произведения, таким признаком, который заставляет строить классификацию по оригинальному принципу. Подделка как литературный жанр и ее особенности находятся вне пределов нашей темы. В подделках древних авторов, которые средневековые ученые посылали друг другу, дабы похвастаться своим стилистическим мастерством, и в многочисленных «рукописях покойного друга», «рукописях, найденных под кроватью», «дневниках, найденных в бутылках, выброшенных морем», и т. д. — во всех этих произведениях, где писа-

тель испытывает свою стилистическую остроту либо ведет повествование от лица мнимого автора, нет основного момента, характеризующего предмет нашей книги,— желания ввести читателя в заблуждение. Несмотря на существенное различие между двумя указанными видами подделок, оба они располагаются в пределах того литературного жанра, который может быть назван самостоятельным «жанром мистификации». Есть основания предполагать, что второй вид этого жанра, т. е. все эти «найденные рукописи», вырос из подлинных мистификаций. Ниже мы укажем «предков» современных рукописей «в бутылках». На титулах книг этого жанра напечатано обычно имя подлинного автора, и никто всерьёз не верит, будто книга принадлежит кому-то третьему. Раньше было иначе, и имя автора держалось в строгой тайне, а читателю всеми средствами внушалось, что автором является какой-нибудь «мореплаватель, потерпевший кораблекрушение», или «покойный друг». Мистификация понемногу выродилась в литературный жанр. Но классифицировать мистификацию подлинную по жанрам нельзя, главным образом потому, что такой классификацией стирается важнейший признак каждой мистификации, столь же неотъемлемый от последней, как и желание «обмануть» читателя. Этим признаком мистификация в существенном и самом основном отлична, повторяем, от подлинного произведения. В чем он заключается?

Нормальный процесс художественного творчества характеризуется способностью художника мыслить и чувствовать за третьих лиц — своих героев — так, как подсказывает ему личный его, внутренний опыт. Понятие «перевоплощение» в героев — essentiale творческого процесса — надлежит всегда уточнить в том смысле, что это «перевоплощение» происходит в пределах того образа, который вырастает в художественном сознании писателя. Вынашивание образа и есть собирание отдельных мелких черт, подсказанных моим сознанием, и пристальное их изучение. Содержание моего психического мира, т. е. вошедших ранее в мое сознание понятий и представлений, обусловливает соотношение тех психических черт, которые раскрыты для меня в моем герое. Это содержание свободно вливается в емкую, задуманную мной форму человеческого характера. Я вижу этот характер в границах своего опыта и не пытаюсь рассмотреть его сквозь комплекс чужих понятий и представлений. Так называемая «объективность» есть исчерпание в раскрытии данного образа всего того, что я знаю о герое, есть освещение его со всех сторон, но всегда через мои — наши — о нем данные.

Дар «стилизации» не исчерпывается умением овладеть чужой манерой художественного выражения. Если налицо только это умение — стилизация обречена на неудачу. Творческий процесс, знакомый стилизатору, глубже и сложнее, чем

это может показаться. Он разбивается на две стадии. Первая — создание образа того автора, который подлежит стилизации. Вторая — создание героев в пределах чужого психического мира. Первая стадия протекает по общим законам психологии творчества—создаваемый автор есть тот же герой—но тем-то и отлично дарование стилизатора от нормального художественного дара, что, создав автора, стилизатор умеет выключить свой опыт и увидеть героев чужими глазами. Это значит, что содержание психического мира третьего лица он умеет делать своим собственным. Неважно, существовал ли этот третий, либо создан, как создаются герои, — в обоих случаях стилизатор должен строить образ: в первом — на основе того, чтó ему об этом третьем известно, во втором — на основе данных об эпохе и социальной группе, к которой он относит образ. А построив этот образ, он замещает свои представления теми, какие свойственны этому третьему, и через них видит человеческий характер; замещает свою идеологию воображаемой и ею скрепляет оторванные друг от друга чужие понятия. Выше мы подчеркивали, что в полной мере это никогда не удается, чем и обусловливается успешность социологического анализа. Разные бывают степени приближения к полному переключению художественного сознания, но, во всяком случае, умение заимствовать средства выражения — производное от способности уходить

в чужое мироощущение. В границах последнего располагаются те новые данные, которые позволяют стилизатору знать об объекте по-иному, по-новому — как и чтó должен знать созданный им автор. Двойная задача стоит всегда перед стилизатором: прежде чем раскрыть объект, надлежит создать субъект, который и раскроет этот объект. Задача трудная, разрешить ее могут только своеобразные дарования, и вне ее нет стилизации — нет мистификации.

Этот признак — построение субъекта — отличает мистификацию от подлинного произведения. Каждая мистификация строит автора, т. е. очерчивает контуры его мироощущения и находит манеру художественного выражения. Очевидно, что ценность мистификации прямо пропорциональна успешности разрешения этой задачи. Когда мы даем оценку тому либо иному произведению, мы расцениваем эстетически объект; эстетика мистификации требует иных критериев. Центральным пунктом оценки является проблема соотношения двух созданных мистификатором образов — автора и предмета. Если автор нам известен, мы проверяем, насколько удалось мистификатору овладеть чужим миросозерцанием и изобразительной манерой, которые нам знакомы. Если автор вымышлен — мы производим ту же проверку по различным показателям, почерпнутым из многочисленных источников. Представляется излишним их перечислять —

в обоих случаях мы расцениваем не самостоятельную художественную ценность произведения, но ценность условную. Критерий художественной правды применяется нами не к произведению, а к зависимости предмета от автора. Если мы признаем право созданного автора на произведение, тем самым мы признаем и художественную правду мистификации. Разумеется, ценность мистификации повышается, если произведение удовлетворяет эстетическим требованиям, но история литературы позволяет сделать следующий вывод: эстетическая ценность поддельного произведения соотносительна с художественной правдой мистификации. Ибо все великие мистификации художественны. Мистификатор, успешно разрешивший задачу переключить свое мироощущение, тем самым доказывает крупное художественное дарование, ибо это значит, что он глубоко вживается в созданный им образ автора, а такой результат может воспоследовать только тогда, когда этот образ сделан опытной рукой художника. Соотносительность художественной правды мистификации и ценности произведения становится понятной.

Значение первой стадии в творческом процессе мистификатора — создания авторского образа — крайне велико. Разумеется, несущественно, останавливается ли выбор мистификатора на историческом лице или народе, либо на лице вымышленном: любое имя требует одного и того же процесса воссоздания образа. Но от выбора этого

зависит объем тех средств, какими располагает мистификатор, воссоздавая образ и строя манеру художественного выражения. И от выбора этого зависят, как мы видели, некоторые особенности исследования литературной мистификации — особенности, которые становятся еще более очевидными, коль скоро анализу подлежит стилистическая сторона подделки.

Признак, о котором мы говорим в настоящих строках, настолько для мистификации характерен и существенен, что его надлежит положить в основание классификации. Мистификации следует классифицировать не по жанрам, а по субъектам, созданным мистификатором, — тем мнимым авторам, которым приписывается подделка.

В своей трехтомной библиографической работе [1] знаменитый библиограф Керар (J. M. Quérard) затрагивает интересующий нас вопрос. Подобно другим библиографам, Керар ограничивается систематизацией материала. В этом алфавитном справочнике, объединяющем французские псевдонимы и подделки, каждой из последних посвящается обычно несколько строк. В целях уточнения библиографической терминологии Керар предлагает делить все литературные «обманы» (supercherie) на 5 групп: auteurs: a) apocryphes, b) supposés, c) déguisés ou pseudonymes, d) pla-

---

[1] Les Supercheries littéraires dévoilées. Paris, Paul Daffis, 2 edition, 3 volumes.

giaires, e) éditeurs infidèles (апокрифические, подложные, псевдонимы, плагиаторы, недобросовестные редакторы). Нас могут интересовать первые две группы — авторы апокрифические и подложные. В первую рубрику — произведения апокрифические — Керар помещает книги, приписываемые писателям: «Для нас каждая книга, опубликованная автором под именем человека, известного своими произведениями, есть книга апокрифическая». Таким образом в эту группу входят произведения поддельные как в части, так и целиком. Что же касается авторов «подложных», то в эту рубрику он относит «обманы»,[1] к которым во все времена прибегали писатели, заставляя публику отнестись с доверием к книгам историческим, тогда как ни одна строка, оставшаяся после авторов, коим книги приписывались, не свидетельствовала о том, что они были писателями. Дальше[2] он повторяет: «Разница есть между писателем, издающим свою книгу под именем автора известного, — древнего либо современного безразлично, — и писателем, который издает ее под именем лица более или менее исторического, когда до момента ее опубликования не появилось ни одной странички (opuscule), обнаруживающей в нем писателя. В первом

[1] Les auteurs supposés sont des déceptions... (Vol. I, p. 5).

[2] P. 18.

случае — произведение апокрифично, во втором — подложно (supposé)».

Вполне очевидно, что терминологию Керара можно оспорить, но столь же очевидна и разбивка Кераром мистификации на две группы. Ибо его «апокрифы» и его книги, чьи авторы «подложны», — чистые литературные мистификации.

Размер настоящей книги не позволяет уклониться в сторону, дабы у авторов, исследующих апокрифы, определить отношение термина «апокриф» к тому виду подделки, который мы называем «литературной мистификацией». В сущности, это и не необходимо, ибо для классификации литературных мистификаций никаких данных мы не получим: исследователи религиозных апокрифов не уделяют этому вопросу внимания. Когда же темой работы являются литературные подделки, одни авторы уклоняются не только от какого бы то ни было анализа мистификации, но и от классификации (напр. Дельпьерр (Delpierre), Тьерри (Thierry)), другие — пытаются классифицировать по принципу абсолютно неверному. В этом последнем случае крайне характерна ошибка, допущенная Фердинандом Брюнетьером в его статье об апокрифах Большой французской энциклопедии. Под апокрифами, в противоположность Керару, Брюнетьер объединяет три группы произведений. В первую входят те, «содержание которых более или

менее аутентично, сомнительно или даже фальшиво, хотя название и автор определенны и сомнения не вызывают». Иными словами — произведения, дошедшие до нас в извращенном виде благодаря ошибкам либо недобросовестности редакторов. Во вторую группу — «произведения, каково бы ни было их содержание, чей автор выдуман (feint), либо подложен (supposé)». В третью — «произведения, коих существует лишь название, но и содержание, название и автор равно воображаемы». Литературные мистификации таким образом вмещаются в пределы второй группы, и Брюнетьер разбивает их на четыре вида: a) автор забавляется за счет того, имя которого он заимствует, либо скрывается под именем другого, чтобы под этим прикрытием выражаться более свободно; b) автор забавляется за счет публики; c) автор бесстыдно примешивает вымысел к истории; d) автор является чистым спекулянтом, фабрикуя целиком роман, который он выдает за исторические мемуары.

Эта классификация прежде всего не выдерживает критики с логической стороны. Действительно: принцип, по которому Брюнетьер относит мистификации к первым двум видам, — мотив мистификатора, толкнувший его на подделку. В последние две группы мистификации попадают по принципу совершенно иному — по степени вымысла, какой привносится автором

в обработку исторических материалов. Но, помимо этого, в полной мере ошибочным является привлечение первого принципа для классификации. На моменте «мотива» мы остановимся в последней главе; читатель увидит, что понятие мотива надлежит отличать от понятия психологической предпосылки. Если последнее устойчиво в том смысле, что является общим для всех мистификаций, — число мотивов весьма велико. Мистификации обнажают самые разнообразные мотивы, крайне индивидуальные. Строить на них классификации нельзя, а тем более нельзя брать почему-то только два мотива: «забавы» (l'auteur s'amuse) и «свободы слова». К тому же — и это очень важно — желание выражаться «более свободно» является действительно мотивом, характерным для некоторых мистификаторов, тогда как «забава» не есть мотив. В последней главе мы расшифруем содержание этого понятия «забава» и заменим его другим словом, более точным; пока же следует обратить внимание, что в брюнетьеровской классификации авторы подделок, отнесенных к четвертому, скажем, виду, «забавляются» не меньше, чем те, кто отнесен к первому или ко второму. За чей счет, это, конечно, неважно, но для того, кто даст себе труд проанализировать сложную психологию мистификатора, станет очевидным, что момент «забавы» — точнее «игры» — есть и в подделке исторических мемуаров — в каждой мисти-

фикации. И если нельзя принципом классификации брать мотивы, ибо слишком много видов мистификаций надлежит тогда насчитать, то тем более нельзя классифицировать по признаку, характерному для **всех** подделок.

Керара, как мы видели, нельзя упрекнуть в ошибке Брюнетьера. Вопрос о правильности его библиографической системы интересовать нас, конечно, не может. Но, поскольку в пределах его системы литературные мистификации разбиваются на две группы — «авторы апокрифические» и «авторы подложные», следует на этом делении остановиться. Прежде всего следует отметить, что Керар исходит из правильного принципа, проводя различие между подделками произведений, приписываемых писателям, и таких, которые приписываются историческим лицам, никогда писателями не являвшимся. Упомянутое нами вскользь различие средств, находящихся в распоряжении мистификаторов при работе над этими двумя видами подделок, весьма существенно. Об этом различии Керар не пишет ни слова, ограничиваясь голым утверждением. Для него такое деление вызвано необходимостью применять различные методы библиографической работы — и только. Но для нас это отличие вскрывается по иным основаниям. Прежде всего оно проходит по линии того принципа деления, который мы считаем единственно правильным в классификации литературных подделок. Когда

выбор мистификатора падает на какое-нибудь имя, он обращается к тем материалам, какие могут помочь ему в создании субъекта. Работая над писателем, мистификатор имеет дело с материалами аутентическими; ничей глаз не преломил миросозерцание писателя — оно дано в тех памятниках, которые после него остались. Восстанавливая образ, мистификатор преломляет его впервые. Хотя мистификатор знает, что этот образ будет преломленным, но он не может не стремиться, дабы сквозь подделку просвечивало то же мироощущение, что раскрыто было им в произведениях. Всегда есть возможность проверки — для автора и для исследователя. Это обусловливает крайнюю внимательность, осторожность и требовательность к себе в выборе черт, необходимых для создания образа. Это вынуждает к тщательному изучению писательской лексики, характера семантики, композиционных приемов и синтаксических особенностей.

Исторические лица, не оставившие после себя литературных памятников, заставляют мистификатора строить их образ и манеру изображения по тем данным, какие сохранены их современниками. Данные эти часто не совпадают. Образ приходится строить на основе чужих наблюдений, часто не заслуживающих доверия. Приходится делать сводку всего того, что известно от третьих лиц, и без достаточных оснований пред-

почитать одни материалы другим. Сопоставление данных нередко не дает результатов, открывается широкое поле для догадок — столь же широкое, как историку, дающему психологическую характеристику государственных мужей. Нельзя при этом избегнуть основной опасности: знакомясь с материалами о том или ином историческом лице, мистификатор нередко строит образ случайный: какая-либо деталь, почерпнутая из материалов, врезывается в память, где и отлагается жесткими контурами психологического портрета. И столь же случайным является выбор изобразительной манеры, которая не носит печати индивидуального стиля; последний заменяется стилем эпохи. Внимание мистификатора сосредоточено на том, чтобы использовать возможно большее количество материалов, дабы упоминаемые детали внушили веру в аутентичность произведения. Возможность исследовательской проверки заставляет мистификатора держаться в границах вероятного при изображении отдельных сцен, скажем, — в мемуарах. Тем не менее искажение образа последует не только в силу того, о чем мы говорили в первой главе, но и как результат необходимости заполнить пустоты, обусловленные недостатком материала. Ибо особенности этого вида мистификации, заставляющие строить миросозерцание мнимого автора из третьих рук, лишают вымысел той безусловной художественной убедительности, которая — она

одна — нередко позволяет нам предпочесть Dichtung. Такие пустоты, заполненные вымыслом весьма легковесным, встречаются в каждой подделке этой группы.

Но два указанные вида не объемлют всех мистификаций.

Мистификатор не довольствовался воссозданием автора на основе литературного наследства, им оставленного. Он не довольствовался превращением исторического лица в писателя. Помимо этого он измышлял лицо, никогда не существовавшее, и от его имени писал произведение. Какими опорными пунктами он располагал для построения субъекта-героя, глазами которого надлежало ему видеть других героев? Эпоха и класс. Они ставили границы творческому воображению мистификатора; в этих границах он был свободен, но эту свободу труднее было поднять, чем зависимость от литературных памятников и необходимость отыскать контуры образа в показаниях современников. Труднее потому, что из бесчисленных материалов, характеризующих представителя определенной эпохи и группировки, надлежало отвлечь синтетический образ — абстрактного сына века и среды. Как бы ни были спорны и субъективны характеристики лица исторического, но через них открывался путь к нахождению конкретного, индивидуального мировоззрения; для мистификации с вымышленным автором требовалась такая степень художествен-

ного обобщения, в которой не было необходимости автору поддельных мемуаров. Видеть человека другой эпохи так, как видит его, скажем, современник — если этот последний абстрактен,— можно только тогда, когда удается сосредоточить в фокусе социально-психические черты класса данной эпохи, чтобы затем претворить эту голую схему в индивидуальный образ. Следует подчеркнуть этот эпитет, ибо мистификатор, вымышляющий автора, пытается воспринять мир средствами индивидуальной психики. Произведение, им созданное, есть продукт личного творчества; хотя автор этот — анонимный представитель группы, но видит он, как один из массы, но не масса.

Но история литературы знает ведь и такие произведения, автором коих является масса — народ. И знает подделки безличного, народного творчества. Литературные подделки личного творчества разбиваются, как мы видели, на три вида. Рядом с ними в классификации должны занять место подделки безличного творчества. В последних мистификатор идет по следам того безыменного поэта, который дает очередной вариант знакомых всем, уходящих в далекое прошлое, впечатлений. Мистификатор видит предмет глазами человека определенной эпохи, строящего мир прямыми линиями общего стиля — «общего» в том смысле, что он является достоянием его социальной группы. Достичь этого можно только

одним путем: увидеть мир сквозь предание, сохраненное в группе, т. е. отобрать те устойчивые элементы впечатлений и те средства выражения, которые получены в наследие от прошлых эпох и омертвели не вполне. Разумеется, термин «безличное творчество» — условен. Каждая песня «народного» творчества кем-то была пропета впервые. Но, «запевая» впервые подделку этого рода, мистификатор должен помнить очень точную формулу Потебни: «Личное произведение при самом своем появлении столь подчинено преданию относительно размера, напева, способов выражения, начиная от постоянных эпитетов до точных описаний, что может быть названо безличным».[1] Стало быть, мистификатор создает образ автора, характерной чертой которого является отказ от всего, что носит знаки его — индивидуального — стиля. Этот автор должен из предания извлечь такие понятия и представления, которые входят в содержание сознания его современников — членов его группы — легко и привычно ассоциируются. И тогда каждый член его группы перестает различать в ассоциативном ряде границы своего и чужого — что подсказано песнью, пропетой другим, и что́ возникло из недр памяти. Мистификатор должен нивелировать особенности изобразительной манеры, из

[1] Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 143.

всего запаса лексических, грамматических и синтаксических средств отобрать только такие, которые усвоены будут легко и в эпоху ему современную, когда безличное творчество мертво. Просочившись из далеких эпох, к которым он относит подделку, традиции — или предание — обусловят усвоение впечатлений современным подделке читателем. Чем больше элементов общего стиля для далекой эпохи удастся найти мистификатору и чем больше этих элементов предание сохранит для современников подделки, тем совершенней будет мистификация.

Таким образом литературные мистификации разбиваются на два вида:

1. Подделки произведений безличного творчества.

2. Подделки литературных произведений, включающие три группы:

a) Подделки произведений, приписываемых писателям.

b) Подделки произведений, приписываемых историческим лицам.

c) Подделки произведений, приписываемых вымышленным авторам.

Глава III

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА НЕКОТОРЫХ МИСТИФИКАЦИЙ

Объем исследования мистификации находится вне зависимости от того факта, доказана ли подделка либо нет. Даже если вопрос о подделке сомнений не вызывает, разве не представляет крупного научного интереса анализ палеографической и филологической сторон мистификации? Перед каждым исследователем открывается интереснейшая задача — обнаружить такие ошибки, мимо которых прошли предшественники.

Но мистификация, как мы видели, ставит не менее сложную и не менее важную проблему — социологическую. Разрешение последней, требующее в вышеуказанных пределах большой научной осторожности, необходимо и тогда, когда мистификация раскрыта. Необходимо не столько для того, чтобы увидеть подлинное лицо автора, сколько для раскрытия сложного соотношения социальных сил в ту или иную эпоху. Ибо нередко фигура мистификатора не имеет никакого значения в истории литературы, а потому выяснение того места, какое он занимает в социальной борьбе, не представляет особого интереса. Но столь же нередко эти не играющие литературной роли мистификаторы — не всегда даже с достоверностью можно установить их имена — обнажают в своих

подделках наличие тех или иных общественных течений, обусловленное расстановкой классовых сил. Нередко научная полемика обнаруживает социальную остроту мистификации, хотя на первый взгляд казалось бы, что подделка интересует только специалистов. И тогда раскрытая анализом своевременность мистификации освещает полным светом социальную характеристику эпохи.

Вполне очевидно, что поставленные задачи — освещение мистификации с палеографически-филологической стороны и социология мистификации — требуют для **каждой** подделки специальной монографии, в которой должно быть отведено место и для выяснения тех личных мотивов автора, которые толкали его к созданию подделки. В настоящей главе мы остановимся на историко-литературной судьбе некоторых мистификаций. Размеры книги не позволяют в равной мере остановиться на всех подделках приведенных, ниже. О некоторых ограничимся упоминанием, выдвигая те, которые оставили заметный след в истории литературы либо обнаруживают какие-либо характерные для каждой из подделок признаки. Деталей филологического анализа целесообразно не касаться — они уместны в монографическом исследовании, но отнюдь не в рамках этой главы. По тем же основаниям невозможно вскрыть социальную природу каждой подделки, но относительно некоторых мы попытаемся

крайне сжато оттенить те черты, которые обнажают социальные ее истоки. В основу нашего краткого обзора мы положим ту классификацию, на какой остановились в предыдущей главе, и, поскольку нас интересует не историческое развитие мистификации и задачи исторического исследования нам чужды, мы познакомим читателя с мистификациями, заслуживающими внимания, вне хронологической канвы.

БЕЗЛИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

Среди литературных мистификаций, содержанием своим имеющих народный эпос, одной из самых известных можно считать Краледворскую рукопись. Спор о ней выплеснулся далеко за пределы научных кругов и продолжался много десятилетий.

Настолько интересна судьба ее и настолько очевидны те «осложнения», которые вторглись в научную дискуссию о подлинности, что на поддельных памятниках чешского эпоса следует остановиться подробнее.

После этих предварительных замечаний перейдем к изложению судьбы Краледворской рукописи.

В 1817 году один из чешских филологов и руководящих работников Чешского музея в Праге Вячеслав Ганка отправился для научной работы в город Кралев-Двор. Через два года весь научный мир Чехии и Германии был потрясен по-

явлением древних списков чешского народного эпоса, к которым были приложены переводы на современные чешский и немецкий языки. Первый перевод сделан был самим Ганкой, второй — чешским поэтом Свободой. Открывший манускрипт Ганка в предисловии излагал историю открытия: в бытность Ганки в Кралеве-Дворе (рукопись названа именем этого города) один из капелланов посоветовал ему порыться в склепе кралеворской церкви. Там он и нашел две узких пергаментных полоски и двенадцать листков пергамента, на которых и были написаны 8 эпических песен и 5 лирических. Разделения стихов в списке не было, и первые эксперты — известные чешские слависты Добровский и Палацкий — отнесли рукопись к концу XIII века либо к самому началу XIV. Почти одновременно с этой находкой найдены были и другие памятники чешской старины: в том же 1817 году открытая Линдой «Песня о Вышеграде», в 1818 году — «Любушин суд» (Зеленогорская рукопись), подаренная Чешскому музею неизвестным, и в 1819 году — в год издания Краледворской рукописи — «Любовная песня короля Вячеслава», доставленная в музей университетским библиотекарем Циммерманом и отнесенная Ганкой, который издал ее в 1823 году, к концу XII или началу XIII века, т. е. за сто лет до списка Краледворского

Уже через год после издания Краледворской

рукописи она была переведена на русский язык и издана нашей Академией наук. А в Праге рукопись вновь была издана в 1829 году, в сопровождении исторического исследования и примечаний, а через семь лет — с польским переводом.

Каково же содержание Краледворской рукописи и памятников, одновременно с нею открытых? Достаточно наметить темы эпических песен рукописи, чтобы объяснить то волнение, которое охватило чешских ученых-националов, а за ними тот слой мелкопоместной дворянской интеллигенции национал-либеральных властенцев (народников), который выдвинулся на авансцену чешской общественности в ту эпоху. В песне «Забой и Славой» безыменный переписчик записал народную песню о победе чехов над каким-то чужеземным королем, имя которого не удавалось установить ни одному чешскому комментатору: предполагали Людовика Немецкого, направлявшегося с войсками на Регенсбург в 849 году, либо Дагобера, франкского короля, — в последнем случае эпизод отодвигался еще на двести лет назад, — но все эти предположения висели в воздухе. В песне «Честмир и Власлав» повествовалось о победе князя Честмира над изменником Крувоем в IX веке, в «Ярославе» — о победе чехов над татарами при Ольмюце в 1253 году, в «Бенеше Германыче» — о победе чешского князя Бенеша, имя которого упоминается в древней чешской летописи, над императором Филиппом,

пришедшим с саксонцами в Чехию в начале XIII века, а в сохранившемся отрывке песни «Ольдрих и Болеслав» — освобождение чехов из-под власти поляков в 1004 году. Таким образом в пяти песнях найденной рукописи (Ганка предполагал, что часть эпоса погибла), составляющих пять шестых ее эпической части, повествовалось о торжестве предков чешских властенцев над иноземцами, а эпическая песня «Людиша и Любор» посвящена была съезду вассалов одного из чешских князей и турниру между ними — турниру, который доказывал, что Чехия приобщена была к культуре средневековья не меньше, чем ее сильные соседи. За эпической частью следовало две песни смешанного лиро-эпического характера об освобождении добрым молодцем невесты и об убийстве коварным врагом юноши, который сравнивался по красоте и силе с оленем (песня «Олень»). Список заканчивался пятью небольшими песнями, чисто лирическими в стиле славянских народных песен этого жанра: «Роза», «Кукушка», «Сирота и жаворонок» и др. Зеленогорская рукопись — песня «Любушин суд» — открывала чехам в далеких предках вполне развитое правосознание, воспитанное приверженностью к традициям — законам отцов. Два вассала княжны Любуши не поделили земель, и княжна требует их на суд народа. Один из вассалов, недовольный решением, восстает против княжны, после чего Любуша, обиженная таким неповино-

вением, отказывается от княжения, но находит защитника в лице другого вассала — Ратибора, устами которого говорит чешский народ, осуждающий непокорного Хрудоша за попрание закона предков. Найденная другом Ганки — Линдой — «Песня под Вышеградом» менее интересна, чем песни Краледворской рукописи; это — лиро-эпическое обращение к городу Вышеграду, стоящему на страх врагам над речкой Велтавой, по берегу которой в дубраве гуляет возлюбленная певца; по ней певец горюет. Что же касается «Любовной песни короля Вячеслава», то одно обстоятельство связало судьбу этой находки с судьбой Краледворской рукописи. Дело в том, что в Парижской национальной библиотеке хранится пергаментный список любовных песен конца XIII века, составленный в XIV веке Манессе, — так наз. Minnelieder. Все эти немецкие любовные песни приписаны составителем владетельным князьям, и среди Minnelieder имеется одна песня, приписываемая королю Вячеславу (Венцелю) Чешскому. Когда, по сообщению Ганки, передан был ему Циммерманом найденный чешский список этой песни, Ганка высказал уверенность, что немецкий текст песни является переводом с вновь найденного чешского. А на обратной стороне пергаментного листка с чешским текстом находилась одна из песен Краледворской рукописи — «Олень». По мнению того же Ганки, а за ним и всех ученых-властенцев, это обстоятельство не

заставляло сомневаться в подлинности Краледворской рукописи.

Первым, кто высказался решительно о подделке некоторых найденных списков, был упомянутый нами знаменитый чешский историк и филолог Добровский. В 1827 году он отверг подлинность «Суда Любуши», «Песни о Вышеграде» и «Песни короля Вячеслава». Голос его был одиноким, ибо все без исключения чешские ученые продолжали видеть в этих песнях древние памятники, не говоря уже о Краледворской рукописи, подлинности которой Добровский тогда еще не отрицал. Интересно отметить, что один из крупнейших в мире славистов той эпохи — Миклошич, не желая, повидимому, наносить удар чешскому национальному движению, отказался производить исследование Краледворской рукописи и не считался с фактом ее существования до конца своей жизни.

В течение двадцати лет после находки Ганки никто на страницах научных журналов не обвинял Ганку в подделке Краледворской рукописи. Но в 1837 году видный славист Копитар, скрывшись под псевдонимом, потребовал, чтобы была произведена тщательная экспертиза всех находок, и предположил наличие мистификации. Это нимало не поколебало уверенности чешских ученых и общественности в подлинности Краледворской рукописи. В 1843 году Ганка вновь издал полный ее текст—точная копия древнего списка—

и список, разделенный на слова. Интерес к памятнику не падал, свидетельством чего может служить помещение в издании этого года переводов рукописи на польский, немецкий, английский (с именем переводчика Боуринга (Bowring) мы еще встретимся ниже) и отдельных отрывков на иллирийский и малороссийский. А в 1845 году все памятники вышли в переводе графа Туна на немецкий со статьей крупнейшего чешского слависта Шафарика, с примечаниями знаменитого историка чехов — Палацкого. Участие последнего в издании списков может служить показателем тех требований, какие предъявляли чешские мелкопоместные властенцы к ученым славистам. В своей «Истории чехов» на немецком языке Палацкий, за шесть лет до издания перевода графа Туна, назвал «Песню о Вышеграде» «приторной болтовней» и считал, как и Добровский, что она является переводом с немецкого подлинника Парижской библиотеки. Но эпоха «чешского национального ренессанса» требовала преклонения перед новонайденными рукописями, и предавать Ганку в руки «врагов чешского народа» было нельзя. И Палацкий, пойдя на компромисс со своей научной совестью, в примечаниях должен был забыть о своей оценке «Вышеграда». Прошло еще два года, и немецкий славист Гаупт впервые подверг уничтожающей критике версию Ганки о хронологическом соотношении двух текстов «Песни короля Вячеслава». В засе-

дании Саксонского научного общества он прочел доклад о подлинности этой песни, доказав, что автор чешского перевода не знал некоторых немецких слов, чем и объясняется разночтение текстов, тогда как чех XIII века этих слов не мог не знать. Кроме этого Гаупт показал, что чешским мистификатором не замечена была одна описка в немецком тексте, причем, не заметив ее, переводчик извратил смысл. Трудно сказать, как отнеслись бы чешские националисты к потере «Песни короля Вячеслава», т. е. к признанию ее подлогом, если бы на обратной стороне ее не было «Оленя». Нежелание подвергнуть сомнению Краледворскую рукопись заставило славистов Чешского музея в течение нескольких лет отказывать молодому австрийскому ученому Фейфалику в производстве официальной экспертизы — палеографической и филологической — «Песни короля Вячеслава». В 1857 году эта экспертиза состоялась, и все доказательства Гаупта и Фейфалика подтвердились. Подлог «Песни короля Вячеслава» был признан официально. Тогда в особой статье Фейфалик развил доводы Копитара о возможности мистификации с «Краледворской рукописью». Чешские филологи братья Иречки потребовали у Фейфалика привести доказательства подложности рукописи. Вызов поднял анонимный автор в нескольких немецких статьях под заглавием «Handschriftliche Lügen und paläographische Wahrheiter», в которых он прозрачно

намекал на Ганку, как на автора всех мистификаций с найденными в 1817—1819 годах памятниками славянского гения. Эти статьи вызвали крайнее возмущение чешских «народников». Палацкий, бр. Иречки, Томек, Гаттала, Капнер и другие встали на защиту Краледворской рукописи. Наступил наконец момент, когда немецкая славистика вплотную подошла к проблеме рукописи. Известный Макс Бюдингер поддержал противников Краледворской рукописи. В ответ на анонимную брошюру он ответил рядом статей, доказывающих мистификацию, каковую точку зрения разделили с ним многие немецкие ученые — славист Шваммель, один из лучших палеографов Ваттенбах и другие. Тем временем обнаружился подлог «Песни о Вышеграде», некогда переведенной Гёте. Грамматический анализ вскрыл наличие таких форм, которые могли появиться лишь в конце XIV века, а палеографическая экспертиза обнаружила под текстом следы какого-то другого текста — более позднего происхождения, чем песня.

В настоящее время мистификацию с «Краледворской рукописью» и связанными с нею памятниками можно считать прочно установленной. Как ни трудно было чешским властенцам помириться с тем, что «кленоты» — драгоценные камни — чешского гения оказались поддельными, но уже в конце 60-х годов «Песня о Вышеграде», «Суд Любуши», «Любовная песня короля Вячеслава»

были признаны мистификацией даже чешскими властенцами. Исследование немецких славистов доказало подложность и «Краледворской рукописи». Борьба вокруг этой рукописи приняла политическую окраску с момента возникновения. Палацкий жаловался на «немецкую спесь». Едва ли это так, скорее всего те острые формы, в какие вылился научный спор по вопросу о подлинности, обусловлен желанием чешских ученых отстоять во что бы то ни стало материальные доказательства национально-культурного величия Чехии. Перемена взглядов самого Палацкого является прекрасной иллюстрацией. Мелкопоместное чешское дворянство перед лицом крупных немецких помещиков Чехии и тех чешских дворян, которые целиком ассимилировались с германской культурой, притязало на руководящую социально-политическую роль. Идеологи этих притязаний — чешские «властенцы» — мелкопоместная дворянская интеллигенция — искали национальной культурно-исторической опоры притязаниям. Чешские глоссы «Mater Verborum» и новонайденные памятники древнечешского эпоса являлись такой опорой. Прав наш известный славист В. Ламанский, называя уверенность в подлинности «Краледворской рукописи» «казенной верой», а рукопись — «условной официальной святыней».[1] Находка этих памятников едва ли

---

[1] В. Ламанский. Новейшие памятники древне-

не самое крупное явление в истории «чешского возрождения» первой половины прошлого века. Идеологические резервы — мистификация — двинуты были во время.

Кто же являлся автором этой подделки? Отрицать художественные достоинства «Краледворской рукописи» нельзя. Мистификатору, на основе сохранившихся памятников древнеславянского эпоса, удалось с большим вкусом стилизовать народные песни чехов XIII века. Нам представляется нелишним привести образцы этой стилизации—тем более, что перевод Н. Берга является ныне библиографической редкостью.[1]

Из песни «Ярослав»:

Короли на Западе узнали,
Что Кублай готовится ударить:
Перемолвились, набрали войско
И поехали на встречу к Хану,
Становили стан среди равнины,
Становили, поджидали Хана.
Вот Кублай сбирает чародеев,
Звездочетов, знахарей, шаманов,
Чтоб они решили ворожбою,
Будет ли, не будет ли победа.
Притекли толпою чародеи,
Звездочеты, знахари, шаманы;
Расступившись, кругом становились;

чешского языка (Ж. Мин. нар. просв., 1879, 6—12, июль, стр. 22).

[1] Краледворская рукопись. Собрание древних чешских эпических и лирических песень. Перевел Н. Берг. Москва. 1846.

Положили черный шест на землю,
Разломили на-двое, назвали
Половину именем Кублая,
А другую назвали врагами;
Стародавние запели песни;
Тут шесты затеяли сраженье:
Шест Кублая вышел цел из бою.
Зашумели в радости татары,
На коней садилися ретивых —
И рядами становилось войско.

Из песни «Забой и Славой» (конец):

В том краю прошли метели,
В том краю прошли дружины,
В том краю направо и налево;
Там и сям дружины видны,
Крики радостные слышны:
«Брат, уж вот видна вершина,
Где нам боги шлют победу!
Там из тел выходят души
И порхают по деревьям.
Зверь и птицы их боятся,
Не боятся только совы.
Погребать пойдем убитых
Да богов своих покормим,
Принесем большие жертвы
Им, спасителям народа,
Возгласим и честь и славу,
И положим все пред ними,
Что у недругов отбили!»

Из песни «Ольдрих и Болеслав» (начало):

. . . . в лес дремучий,
Где владыки собирались вместе,
Семь владык с дружинами своими,
Выгон-Дуб в ночную темнеть прибыл,

Со своими прибыл молодцами:
Было с ним сто воинов отважных
И у всех в ножнах мечи гремели;
Сто мечей наточено булатных,
Сто десниц могучих наготове.
Удальцы владыке верно служат.
Вот пришли они в средину леса,
Стали в круг, друг дружке руки дали.
Разговоры тихие заводят.

Из песни «Любушин суд» (начало):

Гой, Велтава, что ты волны мутишь,
Сребропенные что мутишь волны?
Подняла ль тебя, Велтава, буря,
Разогнав с небес широких тучу,
Оросивши главы гор зеленых,
Разметавши глину золотую?
Как Велтаве не мутиться ныне:
Разлучились два родные брата,
Разлучились и враждуют крепко
Меж собой за отчее наследство,
Лютый Хрудош от кривой Отавы,
От кривой Отавы Златоносной,
И Стяглав с реки Радбузы хладной;
Оба брата, Кленовичи оба,
Оба родом от седого Тетвы,
Попелова сына, иже прибыл
В этой край богатый и обильный
Через три реки с полками Чеха.
Прилетела сизая касатка,
От кривой Отавы прилетела,
На окошке села на широком,
В золотом Любуши стольном граде,
Стольном граде, святом Вышеграде,
Зароптала, заплакала горько.

Художественные достоинства Краледворской рукописи являлись одним из доводов, к каким прибегали защитники подлинности. Вслед за бр. Иречками, написавшими книгу в защиту подлинности (филологических и культурно-исторических доказательств Бюдингера и палеографических выводов они не опровергли), наш академик Куник полагает, что в ту эпоху (в 1817 году) в Чехии ни один писатель не мог создать что-либо подобное «рукописи».[1] Но довод этот не выдерживает критики, ибо история литературных мистификаций являет неопровержимые данные, убеждающие, что большое творческое дарование проявляется у многих авторов замечательных подделок только в стилизации. Кто же является автором всех этих кленотов? Повидимому, Ганка, которому помогал живший одно время с ним Линда.

Проблема «Оссиана» еще и по сию пору продолжает привлекать внимание исследователей. Об этой мистификации мы знаем из школьных учебников, причем последние крайне упрощают проблему, разделяя взгляд П. В. Анненкова — редактора первого собрания сочинений Пушкина. Анненков писал по другому поводу: «Счастливая подделка может ввести в заблуждение людей незнающих, но не может укрыться от взоров

---

[1] Акад. А. Куник. Известия Имп. Акад. наук 1862, том II, книга I, стр. 10 и сл.

истинного знатока».[1] В отношении «Оссиана» мнение это ни в какой мере не применимо, ибо еще через сто лет после опубликования некоторые авторитетные ученые Англии защищали подлинность «Оссиана». Имена их: Мэтью Арнольд (Matthew Arnold), Д. К. Шэрп (J. C. Shairp), В. Ф. Скин (W. F. Skene), и Арчибальд Клерк (Archibald Clairk); последние двое — известные кельтологи, считавшие подлинными те кельтские оригиналы, о которых мы скажем ниже. Таким образом, если даже считать бесспорной подделку «Фингала» и «Теморы», и по сию пору не может не вызвать восхищения одаренность автора. Какова же история этой мистификации?

В 1759 году молодой шотландский учитель Джемс Мак Ферсон встретил Джона Хома (Home), автора трагедии «Дуглас», занимавшегося исследованием гэльской поэзии — поэзии шотландских кельтов. Мак Ферсону был 21 год, и незадолго до встречи он издал трагедию в шести песнях «Горец», обнаружившую полную бездарность автора. Молодой неудачный писатель, занявшийся педагогией, сообщил Хому, что в его распоряжении находится несколько старинных манускриптов, содержащих записи эпических поэм. Эти поэмы, по словам Мак Ферсона, еще не забыты в горной Шотландии. Два отрывка этих поэм он перевел на английский и показал Хому.

[1] Сочинения Пушкина, т. I. Материалы для биографии. Изд. Анненкова. СПБ, 1855, стр. 479.

Последний пришел в восхищение и послал образцы эдинбургскому профессору Блэру (Blair). Затем вместе с Блэром они обратились к молодому учителю с просьбой перевести все находящиеся у него отрывки. Мак Ферсон согласился неохотно, и в следующем 1760 году вышли в свет «Фрагменты древней поэзии, собранные в Горной Шотландии и переведенные с языка гэльского, или эрзи» [1] (эрзи — язык древних highlanders — жителей, населявших Горную Шотландию). Таких фрагментов было 16. О том, как встретил литературный и научный мир Англии появление этих фрагментов, можно судить по письмам известного поэта Томаса Грея (Gray). В письме к другому популярному поэту Уортону Грей писал: «Я совсем сошел с ума от них... Я так потрясен, я в экстазе от их бесконечной (infinite) красоты». [2]

Оценку Грея разделяли в момент появления «Фрагментов» почти все его современники. Знаменитый философ Дэвид Юм писал о том, что все эти поэмы широко известны в Горной Шотландии, где передаются от отца к сыну в течение многих веков. Если и были скептики, то, во всяком случае, голоса их слышно не было, и

---

[1] Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scottland and translated from the Gaelic or Erse language. Edinbourgh, 1760, 70 pp.

[2] Henry Beers. A History of English Romanticism in the XVIII century. London, 1926, p. 307.

сейчас же после появления шестнадцати отрывков организована была подписка для отправки Мак-Ферсона на север. Ему поручалось собрать и перевести другие образцы древнекельтской эпики.

По возвращении из поездки Мак Ферсон издал в 1762 году своего «Фингала». Название этой книги было таково: «Фингал, древняя эпическая поэма в шести книгах, вместе с другими поэмами, составленными Оссианом, сыном Фингала. Переведено с гэльского языка Джемсом Мак Ферсоном».[1] Через год вышла «Темора» (Temora) — в восьми книгах, с таким же, как у «Фингала», подзаголовком. Характер этих поэм, нужно думать, известен, но все же уместно будет вкратце о нем напомнить. Автором их являлся Оссиан, или Oisin, сын Фингала, или Финна Мак Кумгалла, короля одной из областей Шотландии — Морвина и вождя древнего военного клана фениев. Предание относило Фингала к III веку нашей эры. Его сын Оссиан, слепой и старый, сидит в пещере либо в пустой зале дворца. Все его близкие умерли, около него только Мальвина, жена его покойного сына Осгара. Бард вспоминает о героическом прошлом и рапсодами торжественно и монотонно поет о днях своей юности. На фоне пейзажей Шотландии развертываются жизнь и

---

[1] Fingal, au Ancient Epic Poem in six books: together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal. Translated from the gaelic language by James Mac Pherson. London, 1762.

обычаи кельтских военных кланов, приемы вождей скандинавских, битвы и пиры. Пейзажи мрачные — вечный туман над холмами, неприступные, вздымающиеся над океаном скалы, горные реки. В этой обстановке нередко появляются призраки героев, освещенные бледным светом луны. Словом — налицо все романтические аксессуары, которые мы встречаем в европейской поэзии начала XIX века.

Встречен был эпос с великим интересом, но понемногу скептические голоса стали слышаться более отчетливо. Первым, кто во всеуслышание заявил о предполагаемой им мистификации, был «литературный диктатор» той эпохи, знаменитый автор «Жизни поэтов», эссеист, критик и биограф Сэмюэль Джонсон (Johnson). Свои сомнения в подлинности он базировал не на анализе поэмы, а на утверждении, что древние кельты были некультурными варварами и создать таких поэм не могли. К тому же он сомневался, чтобы эпос таких размеров мог сохраниться в памяти современных шотландцев. Далее Джонсон считал, что ни один из кельтских манускриптов, написанных до XVII века, не сохранился, а таким образом ссылка Мак Ферсона на «кельтские оригиналы», по которым он-де работал, пользуясь также и устной передачей сказителей Горной Шотландии, является ложной.

Едва ли следует в настоящих строках останавливаться подробно на научной полемике, завя-

завшейся по поводу «Оссиана». Джонсон, как оказалось потом, во многом был неправ — в частности по вопросу о существовании старинных кельтских рукописей. В Эдинбургской библиотеке хранятся кельтские рукописи, относящиеся к XII веку. Интересно другое: на требования научных кругов представить эти «древнекельтские оригиналы», по которым производилась работа, Мак-Ферсон еще в 1762 году передал своему издателю несколько таких «оригиналов» — часть «Теморы». Каждый интересующийся мог с ними ознакомиться. После «Оссиана» Мак Ферсон издал очень посредственный перевод «Илиады», а затем «Историю Великобритании», обратившую на себя внимание. Выбранный в парламент, он не принимал участия в политической жизни и за несколько лет до смерти уехал в купленное им поместье, где и умер в 1796 году.

Выставленных у издателя «древнекельтских оригиналов» Мак Ферсон не опубликовал, несмотря на то, что для этой цели из Индии было прислано ему 1 000 фунтов. Только в завещании он предназначил эту сумму для издания «оригиналов», но лишь через одиннадцать лет после его смерти — в 1807 году, т. е. спустя почти полвека после появления «Фрагментов», Шотландское общество (Highland Society) опубликовало их в трех томах. Но в основу этого издания были положены не древнекельтские рукописи, а копии их и записи народного эпоса,

написанные рукою Мак Ферсона или его секретарей. Такая же копия материалов для «Теморы» была выставлена у издателя. Таким образом документальных оригиналов никто не видел, устной передачи никто не слышал, и, стало быть, вопрос сводится к тому — действительно ли опубликованные материалы являются подлинными копиями оригиналов на древнекельтском языке и записями песен. В 1870 году один из упомянутых выше кельтологов, Арчибальд Клерк, перепечатывая эти три тома, изданные Шотландским обществом, утверждал, что оригинал и устная передача были кельтские и Мак Ферсон действительно перевел их на английский. Но, несмотря на защиту Мак Ферсона указанными учеными, в настоящее время следует считать установленной подделку этих изданных материалов. Прежде всего установлено, что «материалы» не только отличаются от образцов ранней кельтики лексически и грамматически, но и нарушают принципы кельтической древней метрики. Археологические исследования XIX века показали кроме того, что древние кельты жили в хижинах (hut-circles) и им известны были земляные укрепления (hillforts),[1] тогда как, по Мак Ферсону, древние кельты обитали либо в пещерах, либо во дворцах. Но кто является автором этих материалов? Переведены ли они самим Мак Фер-

[1] G. M. Fraser. The Truth about Mac Pherson's Ossian. Quart. Rev. № 486, p. 344. London, 1925.

соном с английского на кельтский, или кем-либо другим? Вопрос этот, разумеется, никогда не будет решен, что в сущности и не важно. Ибо важнее установить, что никаких древнекельтских манускриптов не было, а это установлено, как не могло быть и записей. Ибо очевидно, что вся критика, перед которой не могли устоять материалы, разрушает не только легенду о документах, но и об устной передаче. Помимо этого ни одному из исследователей не удавалось записать в Горной Шотландии хотя бы отрывки «Оссиановского эпоса», а если учесть, что в предисловии к «Фрагментам» 1759 года Мак Ферсон выражает уверенность в существовании целого эпоса, то станет очевидным следующее: замысел написать «Оссиана» возник у Мак Ферсона еще тогда, когда он «Оссиановского эпоса» не знал. В Горной Шотландии действительно сохранилось предание о Фингале и барде Оссиане. Но и только. В эпоху мещанской слезоточивой литературы и «чувствительного человека» Грея и Юнга, Гольдсмита и Коллинса — Мак Ферсон своим «Оссианом» шел путями того же руссоизма, что и названные писатели, но руссоизма модифицированного. Пасторали деревенской жизни, противопоставляемые развращенной жизни «света», звали и у Томпсона — за четверть века до Руссо — и у Гольдсмита к благостной природе. И те же чувствительные души, которые предпочитали жить идиллической и мечтательной

жизнью на лоне природы и плакать от избытка растроганности, не могли не потрястись суровыми контурами той жизни, какую вели герои Мак Ферсона. Это была жизнь еще более близкая к природе, чем у Томпсона и Гольдсмита. И эта жизнь показана была на таком фоне, с такими аксессуарами, что лучшей обстановки для своих философических размышлений протестантский мечтатель и придумать не мог. Романтический туман Горной Шотландии обволакивал его, заставляя пребывать в трепете перед «всемогущим», которому он так много любил посвящать медитаций. А примитивная жизнь этих героев эпоса заставляла его завидовать их потребностям — более чем скромным. И природа была еще более настоящая, чем в «Векфильдском священнике». И характеры еще более лишены светского лоска, которого не выносил сентиментальный мелкопоместный джентри, поклонник благочестивой и воздержанной жизни. Словом, Мак Ферсон давал этому мелкому сквайру, упивающемуся мещанской протестантской добродетелью, великолепное оружие для защиты своих идеалов чистой и честной жизни вдали от тех очагов, которые растлевают души. Завывание ветра и призраки, правда, пугали его, — следующее поколение оценит вполне и Уольполя с его «За́мком Отранто» (1764) и Оссиана с леденящим душу пейзажем, — но все же Мак Ферсон мог рассчитывать на большое число читателей. Автор «Оссиана» обес-

печил почитателю Юнга свободное произрастание целого комплекса эмоций, но этим эмоциям дано было расцвести позже — в дни романтизма, сменившего эпоху «чувствительного человека». Во всяком случае, влияние «Оссиана» на европейскую поэзию начала следующего века очень велико. Не место здесь на этом останавливаться. О художественных достоинствах «Оссиана» писалось не мало. «Фингалом» и «Теморой» восхищались Шатобриан и Шиллер, переводили Мак-Ферсона Гердер и Пушкин, Клопшток называл членов своего кружка «бардами», в личной библиотеке Наполеона, которую он брал с собой в походы, был «Оссиан».[1] В историю всемирной литературы автор бездарной поэмы «Горец» вошел своей замечательной мистификацией.

Этой судьбы все же не разделил молодой шотландский каменщик Аллан Кэннингем (Allan Cunningham), несмотря на то, что стилизация шотландских народных песен удалось ему в полной мере, и специалист по шотландскому фольклору Кромек (Cromeck), приехавший в 1809 году для записей кельтского эпоса Горной Шотландии, был восхищен доставленными ему Кэннингемом песнями. Молодой поэт приписал их бардам Хисдэлю и Голловею. Кромек попытался найти какие-либо данные об этих бардах, но

[1] Нельзя забывать, что в поддельных мемуарах Бурьенна, у которого есть эта справка, использованы были подлинные записи секретаря Наполеона.

ничего не нашел и издал полученные им записи под своей редакцией. Мистификация Кэннингема проведена была так хорошо, что удачливый собиратель песен получил от фольклористов немало поздравлений,[1] ибо до «открытия» этих бардов ни одной народной песни не было найдено в той области, где жил Кэннингем. Только через некоторое время обнаружилась подделка поэта-каменщика.

Эпос Оссиана нашел отклик и на материке, во Франции. Но во Франции мистификатор обратился не к героическим временам незапамятного III века, а к средневековью: в 1802 году вышли два томика «Le troubadour, poesies occitanoques». Подзаголовок гласил: «traduites par Fabre d'Olivet».

Фабр д'Оливе — фигура крайне интересная. Исключительный эрудит почти во всех областях гуманитарных наук, он является автором филологического исследования «Восстановленный древнееврейский язык» (1815) и двухтомной «Философской истории рода человеческого» (1824). Свое филологическое исследование он строит на оккультных принципах, которые проникают и его историческую концепцию. Но, прежде чем целиком отдаться мистике иллюминатов, он выступил со своим «Трубадуром» — переводами неизвестных песен средневековых трубадуров,

---

[1] Delpierre. Op. cit., p. 143.

слагавших свои песни на наречии, которое он назвал «occitanique». Слова такого не существовало и не существует. «Occitanique», как объяснил Фабр, объединяло провансальское, лангедокское и все близкие им наречия. Но мистификация [illegible] прошла незамеченной. В эпоху консулата еще никто не интересовался поэзией Прованса. Время для появления «Las Papillotos» гасконца Жасмэна и «Mireille» Мистраля еще не настало. Литературная критика отозвалась на появление «переводов» молчанием, а Фабр д'Оливе после этой неудачи не пытался больше писать в стиле трубадуров и ушел в оккультизм.

В 20-х годах прошлого века события на ближнем Востоке заострили интерес молодой школы европейских романтиков к недавно «открытой» экзотической стране. На Востоке романтическая школа нашла тот материал, который благодаря своей новизне поддавался романтической обработке легче, чем греки и римляне далекого прошлого, на которых специализировалась классика. Тогда-то, в эпоху восстания греков, появились во Франции «Orientales» Гюго и в памятном 1824 году великий Делакруа выставил в Салоне «Бойню на Хиосе», которую классики окрестили «Бойней живописи». Романтики давали классикам бой на проблеме couleur locale, о котором, по их мнению, классики в своих греках и римлянах не имели представления. И в 1827 году молодой

Мериме выпустил сборник песен «Guzla».[1] Ему было в это время двадцать четыре года. Содержание «Guzla» хорошо известно по «Песням западных славян», но едва ли так хорошо известны обстоятельства, сопровождавшие издание книги. Написав свои песни, Мериме обставил издание рядом предосторожностей, дабы у издателя не возникло подозрение в мистификации. Поэтому Мериме обратился к одному из популярных журналистов — Лингаи, которого никто в подделке заподозреть не мог. К сборнику Мериме дал предисловие, в котором упоминал, что, занимаясь собиранием песен «полудиких» народов, он, по совету друга, решился их опубликовать в переводах. Не ограничиваясь этим, он снабдил песни подробными комментариями, очерком о вампирах и о «дурном глазе», а в довершение всего присоединил биографию сказителя Иакинфа (Гиацинта) Маглановича. Последний, по словам переводчика, родился в Зониграде, сыном сапожника, который не научил его грамоте; в восемь лет Иакинф был похищен богемцами и увезен в Боснию, где обращен был в мусульманство. После ряда приключений он попал к одному католическому миссионеру, который обратил его в христианство, хотя рисковал сесть на кол, ибо турки-де нимало не поощряют работу мис-

[1] La Guzla, ou choix de poésies illyriques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzègovine Paris, 1827.

сионеров. Удрав от своего покровителя, Иакинф сложил «балладу» на тему о своем бегстве; аккомпанируя на guzla, он пел эту балладу и другие песни, переходя из села в село по Далмации. Затем он решил жениться, но на беду свою в его возлюбленную влюбился один из помещиков-морлаков, которого Иакинф убил, ибо тот мешал ему похитить невесту, — по обычаям страны невест похищают. После расправы с соперником Иакинф и молодая его жена бежали к гайдукам в горы и разбойничали вместе с ними, ибо гайдуки — espèce de bandits. Оправившись от раны он вернулся с гор, купил ферму и зажил мирной жизнью. Мериме с ним-де познакомился, когда Иакинфу было шестьдесят лет, в 1816 году — во время путешествия по Далмации. В то время Мериме хорошо говорил по-иллирийски, и друг его, воевода Николай, зная, что путешественник хочет послушать певца-поэта, дал Маглановичу рекомендательное письмо к Мериме. Но в первый свой визит к любознательному путешественнику Магланович обманул его ожидания: наевшись и напившись, он заснул, и добудиться его было невозможно. Через некоторое время он снова пришел и пел народные песни, аккомпанируя на своей guzla, причем вся его фигура во время пения дышала «дикой красотой». Пять дней прожил сказитель у любителя фольклора, а затем, не предупреждая, исчез, захватив с собою два английских пистолета, но не польстившись на кошелек.

Дорисовав таким штрихом портрет бывшего гайдука, Мериме снабдил свой сборник литографией, изображающей дикого на вид горца с огромными усами, с ружьем в руке и пистолетами, торчащими за поясом. Это и есть воинственный «сказитель».

Судьба этой мистификации была довольно своеобразна. У читающей публики баллады не имели никакого успеха — издан был десяток экземпляров. Но в кругах специалистов «Guzla» оценена была высоко — у многих даже не возникало мысли о возможной подделке. Так например немецкий славист Гергарт пожелал перевести их на немецкий и отмечал тонко схваченные французским переводчиком особенности метра далматского стиха. М. Матич посвятил балладам несколько страниц в немецком «Архиве славянской филологии». Англичанин Боуринг, издавший «Русскую антологию» и переводивший, как мы упоминали, Краледворскую рукопись, просил у Мериме его записи.

Пушкин напечатал свои переводы пятнадцати песен в «Библиотеке для чтения» 1835 года Здесь они вышли без его предисловия, но в первом издании своих стихотворений (1835) он счел необходимым снабдить переводы предисловием. В этом предисловии он раскрывает имя сего «неизвестного собирателя», отмечая, что «поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий, и знаток в славянской поэзии, не усомнился в

подлинности сих песен, а какой-то ученый немец написал о них пространную диссертацию». «Мне очень хотелось знать, — пишет Пушкин дальше, — на чем основано изобретение странных сих песен». Очевидно, некоторые подозрения у Пушкина были, но, во всяком случае, можно считать, что он оказался более легковерным, чем Гёте, который сразу установил мистификацию, открыв в названии книги «Guzla» анаграмму Gazul — имени мнимого автора испанских пьес, о котором мы скажем ниже. Поэтому Мериме был совершенно прав, когда предпослал второму изданию «Guzla» ироническое предисловие, где, упоминая о тех, кого ему удалось провести своей мистификацией, называет и Пушкина.

Цели, какие преследовал молодой Мериме своей мистификацией, обнажаются анализом той борьбы, о какой мы упоминали выше, — борьбы романтиков с классиками, обусловленной перегруппировкой социальных сил в начале XIX века, на которой, в силу многих причин, нам не придется останавливаться. Даже если бы у нас не было объяснений Мериме, нетрудно показать, что «экскурсия на Восток» предпринята была молодым Мериме в поисках материала, дающего художнику возможность преодолеть затверженные каноны классики и опрокинуть рационалистическую схему идеальной красоты. На Востоке художнику открывалось много путей для борьбы с классицизмом — хотя бы изображением той

beauté sauvage, о которой писал Мериме. Европейский романтизм начала века был следующим — и вполне логическим — шагом после руссоизма. Обнажение страстей экзотических героев в глазах европейца принимало такие великолепные формы, что Восток не мог не притягивать внимания. Руссоизм открыл «чувствительного» человека, бой романтиков за эмоцию против «классического» рассудка и меры привел к «человеку страсти». Европеец многого не понимал в способах выражения этой страсти примитивными гайдуками всех видов, даже слегка их побаивался, ибо хотя и не удивлялся, что сказитель Иакинф утащил с собой английские пистолеты, но не был уверен в том, не ощутит ли потребность этот самый сказитель расправиться с европейцем из украденных пистолетов, если какая-нибудь эмоция потребует выхода. Во всяком случае, полнота эмоционального характера была вполне очевидна: она, в сущности, и именовалась beauté sauvage. И она-то составляла ядро проблемы couleur locale, ибо на бытовых мелочах и обстановке классики боя проиграть не могли; они изучили лучше романтиков аксессуары Востока, но, не прельщенные «дикой красотой», отказывались постигать сложные пути «человека страсти» — примитивного существа, недалеко ушедшего от кельтов Оссиана, являвшихся прямыми восходящими героев Байрона, арабов в «Арабской фантазии» Делакруа и дал-

матов Мериме. Египетский и сирийский походы Наполеона, разумеется, не прошли бесследно. О «янычарах» во Франции и в Европе узнали хорошо, а событиями в Греции читатель был подготовлен к принятию романтической экзотики лучше, чем это могло показаться воинствующим классикам. Успешное развитие романтического наступления является лучшим доказательством, что социальные предпосылки формирующейся школы достаточно определились, и экспрессивная манера романтического изображения пугала читателя и зрителя меньше, чем противников романтизма из «классического» лагеря. Разумеется, неуспех «Guzla» не колеблет этих выводов. Экзотический фольклор все же являлся слишком тонким блюдом для неокрепшего вкуса; для того, чтобы он выдержал испытание, нужен был «Эрнани» три года спустя после «Guzla».

Не вызывает сомнения предположение о том, что некоторую роль в выборе Мериме характера своей мистификации сыграл «Оссиан». Народный эпос древних кельтов, приводивший Мериме в восторг, не мог не натолкнуть молодого писателя на мысль испробовать свои исключительные способности стилизации в подделке именно народных песен. А о том, что Мериме знал и восхищался «Оссианом», нам известно из письма его друга Ж. Ж. Ампера, будущего историка Рима, к Жюлю Бастиду. Ампер писал в 1825 году: «Я продолжаю изучать с Мериме

«Оссиапа». Какое счастие дать точный французский перевод!» К тому времени уже сложилась уверенность в подделке кельтского эпоса (особенно после книги Малькольма Лэнга). Возможно, что Мериме знал это, но, как видно из приведенного письма Ампера, не придавал этому никакого значения и интересовался только художественной стороной песен Мак-Ферсона, а проверив свои силы на первой мистификации, — о ней мы скажем дальше — решился снова проверить на выполнении задачи более трудной, подсказанной ему Мак-Ферсоном.

Словно для подкрепления гипотез о «цели» «Guzla», Мериме оставил признание. Упоминаемое выше предисловие Пушкина к «Песням западных славян», помещенное в первом издании 1835 года, сопровождается французским письмом Мериме, крайне для нас интересным. Желая узнать, «на чем основано изобретение странных сих песен», Пушкин обратился к С. А. С. (С. А. Соболевскому — *Е. Л.*) с просьбой запросить об этом Мериме, с которым тот был «коротко знаком». Мериме в письме, помеченном 18 января 1835 года, охотно и любезно отвечает на заданные ему вопросы: ««Guzla» написана мною по двум мотивам, из коих первый — поиздеваться (se moquer) над couleur locale, в который мы с головой бросились в 1827 году».

На втором мотиве Мериме целесообразно остановиться в последней главе, ибо этот мотив есть

действительно мотив индивидуальный — случайный в том смысле, что ни у кого из романтиков, которые захотели бы «поиздеваться» над couleur locale, его могло бы не быть. Конечно, это слово «se moquer» у Мериме не заключает в себе указания на желание его дать баллады в юмористически-пародийном стиле. «Guzla» не заставляет сомневаться, что Мериме замышлял — и дал — художественную стилизацию фольклора, но не пародию. Издевка заключалась здесь в том, что мистификатор вознамерился разрешить проблему «местного колорита» на основе более чем недостаточных знаний, полученных к тому же из вторых рук. Неслучайным является в истории «Guzla» выбор темы мистификации, неслучайной является та художественная трактовка примитивного характера, которая отвечала представлению поклонников романтизма о «дикой красоте» ближнего Востока; неслучайным наконец является максимальное использование всех этнографических данных, попавших в руки Мериме и удовлетворяющих любопытству тех, чье внимание к Востоку пробудилось. Своим признанием Мериме великолепно обнажил цель своей мистификации, показал, что рядом со случайным мотивом было у него задание извне, которое он разрешая вместе с другими романтиками, «бросившимися с головой» в проблему couleur locale.

Следует признать, что данные, которыми рас-

полагал Мериме для постижения особенностей никогда не виденной им страны и незнакомого народа, были более чем недостаточны. Вооружившись двумя книгами для усвоения местного колорита, Мериме приступил к своим балладам. Этими книгами являлись: брошюра французского консула в Бонялуке, старающегося доказать, что все босняки — «гордые свиньи», и цитировавшего несколько иллирийских слов, и «Путешествие в Далмацию» итальянского аббата Форти. Автор первой книжонки, как предполагает Мериме, знал об Иллирии не больше, чем создатель «Guzla», а из второй книги мистификатор, не смущаясь, заимствовал для своих примечаний немало материала — иногда он простонапросто списывал целые абзацы. Свое замечательное письмо Мериме кончает так: «Передайте Пушкину мои извинения. Я горд и вместе с тем стыжусь, что провел его» (Je suis fier et honteux à la fois de l'avoir attrapé).

ПОДДЕЛКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРИПИСЫВАЕМЫХ ПИСАТЕЛЯМ

Как хороший охотник, шел мистификатор во все века по следам писательской популярности. До Ренессанса благочестивый монах подделывал творения «отцов церкви», не прекращая своей работы и тогда, когда воинствующая церковь стала медленно отступать на новые позиции и вместе с ослаблением ее экономического значе-

ния ослабевала роль политическая. В эту эпоху мистификация входила в состав «идеологических резервов» и помогала клирикам XVI века эти позиции удерживать, обогащая боевое снаряжение церкви многочисленными подделками: новонайденным св. Бернардом, подделанным в 1499 году Жаном Гарландом, полемической книгой св. Афанасия, направленной против еретиков — автор этой книги епископ Вигилиус, комментариями св. Амвросия к посланиям апостола Павла, подделанными донатистом Тихониусом в 1532 году, и т. д., и т. д. Что же касается литературной мистификации, последняя могла возникнуть только тогда, когда остались далеко позади одиночки-энтузиасты раннего гуманизма и античный мир предстал во всей своей художественной значительности не одним только ученым. Во введении мы указали, что литературоведение не располагает средствами для разрешения вопроса о степени фальсификации тех произведений греков и римлян, которые считаются подлинными. Поэтому для истории литературы обзор подделок тех произведений, которые приписываются писателям, начинается с того момента, когда гуманизм противопоставил творениям «отцов» и бесчисленным богословским опусам комментаторов произведения «светских» писателей Греции и Рима. В библиотеках монастырей хранились под спудом списки римских авторов; «гуманисты» со времен Петрарки

рылись в этих библиотеках в течение трех веков, извлекая драгоценные памятники. Только в 1465 году заработал в Италии первый типографский станок, и уже через тридцать лет история литературы зарегистрировала подделку латинских авторов. В 1498 году Анниус де-Витербе (Annius de Viterbe) опубликовал в Риме сборник произведений Фабия Пиктора, Семпрониуса, Катона и других, которые он якобы нашел в Мантуе. Слишком часто в ту эпоху находили памятники древних классиков, и посему сомнений в подлинности не возникало. Только спустя некоторое время заподозрели и доказали мистификацию, причем вопрос об авторстве остался открытым: вполне возможно, что Анниус издал найденный список, не считая его поддельным. В последнем предположении нет ничего невероятного, ибо еще задолго до книгопечатания ученые Ренессанса достаточно освоились со стилем римских классиков, чтобы создать удачную подделку. Несколько иначе обстояло дело с классиками Греции. Ни Петрарка, ни Боккачио не умели читать по-гречески; когда в 1360 году Петрарка написал свое послание к Гомеру, восхищенный переводом некоторых песен «Илиады» он насчитывал на всю Италию меньше десятка лиц, способных оценить Гомера в подлиннике. Еще в 1400 году гуманисты совсем не знали Платона и чтили его, опираясь на мнение Цицерона, ибо первый перевод нескольких диало-

гов Платона Бруни закончил для Козьмы Медичи в 1421 году, работая одновременно над «Этикой» Аристотеля, который до него был совершенно искажен в латинском переводе. Тот же Бруни перевел впервые в 1406 году несколько речей Демосфена, а до Николая V, вступившего на папский престол в 1447 году, количество греческих классиков, ставших известными западному миру, читающему по-латыни, было совершенно ничтожно. Что же касается греческих поэтов, их совсем в первой половине XV века не рисковали переводить; перевод «Илиады» 1369 года, повторенный Валлой в 1445 году, был не переводом, а вольным пересказом. Конец XV века и начало XVI дали много произведений греческих классиков в латинском переводе; немало ученых овладело греческим языком, но все же эти предпосылки были недостаточны, чтобы мастера стилизации выступали с греческими подделками. Язык был чужд, и знали его немногие, тогда как римские классики всегда привлекали к себе внимание филологов, мастеров стилизации. В 1519 году ученый de Boulogne тонко подделал две книги Валерия Флакка, а один из замечательных ученых гуманистов Сигониус (Sigonius) опубликовал в 1583 году неизвестные отрывки из «De Consolatione» Цицерона; подделка была сделана с таким мастерством, что обнаружилась только через два века, да и то случайно: было найдено письмо Сигониуса, в котором он созна-

вался в мистификации. В том же веке один из первых немецких гуманистов, познакомивший Германию с римскими классиками, Пролюциус (Prolucius) написал седьмую книгу «Fasces» Овидия. Мистификация эта отчасти вызвана была ученым спором о том, на сколько книг делились «Fasces»; несмотря на указания самого Овидия, что книг 6, некоторые ученые Ренессанса, основываясь на композиционных особенностях «Fasces», настаивали на том, что книг должно быть 12. Голландец Мерула (Merula), автор всемирной истории, цитировал неоднократно длинные абзацы из рукописи Пизона, грамматика времен Траяна, — рукописи, никогда не существовавшей. Францисканец историк Гевара (Guevara) опубликовал найденный им во Флоренции философский роман, героем которого являлся Марк Аврелий. Роман имел очень большой успех; предполагают,[1] что он послужил материалом Лафонтену для одной из его замечательных новелл—«Дунайский крестьянин». Только тщательный анализ профессора колледжа Руа показал, что налицо мистификация. В конце XVI века историки еще мало осветили вопрос о распространении в Испании христианства. Для восполнения пробела испанский монах Хигера (Higuera) после большой и сложной работы написал хронику, приписанную им римскому исто-

[1] Delpierre. Op. cit., p. 57.

рику Флавиусу Декстеру сочинения, которого были потеряны. Мистификация разоблачена была нескоро после издания. Англичанин Томас Эллиот (Thomas Elliot) выбрал в эпоху Генриха VIII автором, которому он приписал подделку, греческого писателя Энкольпиуса, известного биографией Александра Севера. Небезынтересна история трагедии, изданной в XVIII веке голландским ученым Хиркенсом (Heerkens) под именем Lucius Varus'a, трагического поэта эпохи Августа. Трагедия представляла значительный интерес, но через некоторое время удалось случайно установить, что венецианец Коррарио (Corrario) издал ее в XVI веке, имитируя древнеримскую трагедию и никого не пытаясь ввести в заблуждение. Исключительно удачна в стилистическом отношении была мистификация испанца Марчена (Marchena). Будучи прикомандирован к французской армии на Рейне, он вместе с несколькими приятелями развлекался в 1800 году сочинением на латинском языке рассуждений весьма фривольного характера. Эти рассуждения не были между собою связаны, почему Марчена сфабриковал рассказ, а затем связал его с контекстом 26-й главы «Satyricon'a» Петрония — в том месте, где Энкольпиус с Квартиллой подсматривают в щелку на игры Гитона и Панних ис. Почти невозможно отличить, где кончается Петроний, а где начинается Марчена. Этот отрывок с петрониевым текстом он издал, указав в пре-

дисловии место находки — библиотеку St. Galli. Мистификация была проведена так, что она обнаружилась только после заявления редактора о подделке. Это не единственная подделка Петрония. Из других следует упомянуть о «Петронии, найденном в Белграде». За столетие до Марчены французский офицер Нодо (Nodot) издал «полный» «Satyricon» по рукописи тысячелетней давности, купленной им при осаде Белграда у одного грека. Вставленные отрывки, несмотря на доказанную затем поддельность, неоднократно перепечатывались. Так же переиздавался Катулл, подделанный в XVIII веке венецианским поэтом Коррадино (Corradino), который якобы нашел в Риме список Катулла, более точный и пространный, чем ранее известные. Заслуживает внимания также мистификация XIX века немецкого студента Вагенфельда (Wagenfeld), обнаружившего не только большое стилистическое чутье, но и глубокое знание финикийской истории. Студент этот якобы перевел с греческого на немецкий историю финикиян, написанную финикийским историком Санхониатоном и переведенную на греческий Филоном из Библоса. Эта находка произвела огромное впечатление, ибо Санхониатон дошел до нас лишь в виде одного отрывка. Один из профессоров дал предисловие к книге, после чего она была издана с факсимиле греческого перевода. Лишь после издания Вагенфельд отказался представить греческую рукопись.

Умножать аналогичных примеров не будем. Их много, но с течением времени количество их значительно падает. Причины этого явления слишком очевидны, чтобы на них останавливаться подробно. Если раньше — скажем, в XVI и XVII веке — нельзя было представить себе образованного, по тем временам, человека, не знающего классиков Рима и Греции, — в последующие два века новые культурные проблемы ослабили внимание к античному миру, понемногу отодвигая изучение классиков в пределы круга специалистов, все более суживающегося в наши дни. А параллельно вырастали замечательные национальные литературы, давая Европе такие имена, которые в истории европейской культуры оставили неизмеримо более глубокий след, чем древние классики. И по следам этих имен устремились мистификаторы. Их не пугали успехи текстологии и тех точных наук, на которые она опиралась. Они пробовали свои силы на всех жанрах, достигая иногда огромного мастерства в стилизации. Так, в 1798 году Депрео (Despréaux) подделал целый том посмертных произведений Лафонтена — «Oeuvres posthumes de J. La Fontaine», выдавая себя за редактора. В 50-х годах прошлого века на лондонских аукционах стали появляться в большом количестве письма Байрона, Шелли и Китса. Один из издателей купил 25 писем и издал с предисловием Роберта Броунинга. Никто не высказывал сомнений в подлинности, и лишь

случайно мистификация раскрылась. Просматривая у Теннисона сборник писем, Пальгрэв обратил внимание на то, что одно из них ему знакомо. Содержанием письма являлся отрывок из статьи его отца в журнале 1840 (!) г., отрывок, стилистически измененный. Только после этого был произведен более тщательный анализ писем, после которого нельзя было сомневаться в поддельности всего сборника. Замечательным стилизатором являлся Шатлэн (Nicolas Châtelain) — лучший знаток стиля эпохи Людовика XIV, по мнению Сент-Бёва. В 1835 г. вышли в Женеве письма m-me Севинье: «Lettres de Livry, ou madame de Sévigné, juge d'outre ridicule». Названы они так по имени деревни, куда уехала m-me Севинье для работы. Письма посвящены критике отдельных писателей и адресованы m-me Гриньян (Grignan). Мистификацией эту книгу назвать нельзя, ибо в письмах дается также анализ писателей 30-х годов в стиле и манере m-me Севинье. Автора этой книги имитаций не могли раскрыть, и лишь через два года, когда изданы были четыре письма Вольтера к m-me du Deffand — шедёвр стилистического мастерства, стало очевидным, что подделать так виртуозно стиль m-me Севинье мог только Шатлэн. Последний обставил издание писем Вольтера всеми предосторожностями. Все письма касались Бенжамена Констана, и Шатлэн в редакционном предисловии измыслил весьма правдоподобное объяснение той причины, по ка-

кой эти письма не попали в собрание сочинений Вольтера. Они якобы были оставлены знаменитой литературным салоном m-me du Deffand своему другу, английскому писателю Горэсу Уольполю, к которому, как известно, она питала, будучи старухой, трогательную любовь. А Уольполь выдал Констану касающиеся его письма, которые таким образом оказались неизвестными исследователям. Защитив этой версией себя от подозрений в мистификации, Шатлэн, дабы убедить всех в своем знакомстве с потомками Констана, собирает полученные от них сведения о неправильной дате рождения знаменитого оратора и автора «Adolphe», причем указывает имя и адрес нотариуса, где эти данные можно проверить. Словом, вся мистификация разработана была прекрасно и раскрыта была нескоро, а когда в 1855 году Шатлэном издан был том стилизаций —«Pastiches, ou imitations libres de style de quelques écrivains des 17-me et 18-me siècles», слава замечательного стилизатора укрепилась за автором навсегда.

Поскольку мы коснулись подделки писем, следует более подробно остановиться на той сенсации, которая была вызвана опубликованием неизвестных писем Паскаля и Галилея.

15 июля 1867 года с кафедры Французской академии наук знаменитый геометр Мишель Шаль (Chasles) прочел письмо Паскаля к английскому физику Бойлю; в письме великий философ и уче-

ный сообщает Бойлю свою гипотезу о взаимном притяжении тел. В следующем заседании Шаль огласил другое «новонайденное» письмо Паскаля, адресованное Ньютону, в бытность последнего студентом. В этом новом письме Паскаль знакомит Ньютона со своими соображениями по поводу... закона тяготения.

Трудно представить себе то впечатление, какое произвели эти письма на ученых. Ведь Ньютону бросалось обвинение в том, что он воспользовался идеями Паскаля, доверчиво ему о них сообщившего. Разумеется, Шаля нельзя было заподозреть в подделке. Значит, он стал жертвой мистификации. Против этого вывода Шаль энергично протестовал — он верил в подлинность писем и своей верой заразил многих видных академиков. Фай, Эли де-Бомон отрицали возможность подделки, а химик Балар после анализа заявил о древнем происхождении чернил.

Помимо упомянутых писем Паскаля, Шаль опубликовал несколько писем Паскаля к философу Гассенди, Гоббсу, королеве Христине шведской и т. д. Почти немедленно сенсация выплеснулась за пределы Франции. Знаменитый английский физик Дэвид Брюстер (Brewster) от имени английской науки протестовал против умаления заслуг Ньютона и легковерности Шаля. Повел кампанию против французского академика исследователь Паскаля Проспер Фожер; настойчиво он доказывал мистификацию, основываясь

на стилистическом анализе писем, а одним из его доказательств являлось следующее: в письме Паскаля к Бойлю встречалось упоминание о чашке кофе, тогда как впервые во Франции ввел кофе в употребление турецкий посол при Людовике XIV через семь лет после смерти Паскаля. Раздраженный вмешательством писателя, Шаль энергично возражал против всех доказательств и, между прочим, добыл книгу Дюфура об «Употреблении кофе, чая и шоколада», относящего появление кофе во Франции за пятнадцать лет до смерти Паскаля. В ответ на это Фожер опубликовал брошюру, где привел убийственные для Шаля данные: в письме Паскаля к королеве шведской целые абзацы являлись перепечаткой из книги Томà «Хвала Декарту». Но и это не убедило французского ученого, хотя ряды его сторонников значительно поредели. Через некоторое время он огласил новое письмо — на этот раз письмо Галилея к Паскалю. Из письма этого вытекало, что мысль о законе тяготения занимала Галилея на одиннадцать лет раньше, чем Паскаль якобы сообщил о ней Ньютону. Заволновались итальянские ученые, в интересах справедливости восставшие против подлинности письма. Экспертиза установила его подложность. Шаль со своими единомышленниками снова протестовал. И только после того как в новых письмах Ньютона, представленных Шалем из своей коллекции автографов, найдены

были фразы, скопированные из «Истории современной философии» Саверьена, Шаль сдался. Через два с лишним года после опубликования первого письма Паскаля он с той же кафедры Академии признал себя жертвой мистификации.

Автором всех писем оказался некий Врэн-Люка (Vrain Lucas), человек очень образованный, мастерски подделавший всю коллекцию, проданную им знаменитому ученому.[1]

Мистификаторы не останавливались и перед двойными подделками, приписывая не только произведение третьему лицу, но и редакцию. Так например в 1810 году вышли проповеди Бурдалу (Bourdaloue) — самого замечательного оратора-проповедника XVII века, якобы редактированные аббатом Сикаром. Но ни Бурдалу, ни Сикар не имели никакого отношения к этим проповедям. Немало романов было подделано. В 1823 году в Германии вышли переводы романов Вальтер-Скотта «Walladmor» и « Schloss Avalan». Автором их был Вильгельм Геринг (Wilhelm Haering). Вальтер-Скотта подделывали и во Франции. Когда он умер, завоевав мировую славу во Франции вышли четыре его книги, якобы переведенные с английского: «Allan Cameron» и «Ayme Verd», написанные Кале (Calais), и затем еще две: «Le proscrit des Hebrides» и «La

---

[1] Augustin Thierry. Les grandes mystifications littéraires. 2 séries, 1911, 1913. Paris, 1-re série, p. 268.

Pythie des Highlands». А год спустя известность Фенимора Купера также вызвала во Франции подделку: на титуле значился автор — Фенимор Купер — и подзаголовок — «американский роман» «Redwood» — мистификатор выдал свой роман за французский перевод книги. Фильдингу повезло в Голландии: в 1749 году вышел роман на французском языке «Le véritable ami, ou la vie de David Simple», которого Фильдинг никогда не писал. Имя его было так популярно, что недобросовестный издатель однажды прибег к обману, в расчете на легковерие французского читателя. Обман этот, конечно, не является литературной мистификацией, но об эпизоде стоит упомянуть: в Лондоне в 1761 году для французского читателя вышли три тома перевода романа, приписанного Фильдингу — «Aventures de Roderic Random», тогда как роман, как известно, написан Смолеттом.

Остановимся на некоторых подделках драматических произведений.

Одним из самых упорных врагов Вольтера был Фрерон (Fréron). В издаваемых им периодически «Lettres de madame la Comtesse de ***», а позднее в «Année littéraire» он не прекращал борьбы против Вольтера. И в 1760 году в Лондоне вышла на французском языке острая и злая комедия английского пастора Юма «Le café, ou l'Ecossaise», якобы переведенная с английского Жеромом Каррэ. В комедии Фрерон был

выведен под именем «Wasp» (оса); когда же пьеса была поставлена в том же году в Théâtre Français, Вольтер подставил вместо «Wasp'а» слегка переиначенное имя своего врага — Frelon.

Более подробно остановимся на двух мистификациях, связанных с подделками Мольера и Шекспира. Литературные достоинства этих подделок, поставленных в свое время на сцене, различны; история каждой своеобразна.

В январе 1845 года в одном из французских театральных журналов помещено было письмо адвоката из Руана Геро-Лагранжа, сообщавшего о найденной им рукописи Мольера — его пьесы «Docteur amoureux». Пьеса эта считалась безвозвратно утерянной, но о том, что Мольер пьесу под таким названием написал, было известно. Сенсация, вызванная этой находкой, была очень велика. Через некоторое время в театр Odéon явился молодой человек, отрекомендовавшийся Калонном (Calonne), который заявил, что ему поручено Геро-Лагранжем вести переговоры о постановке найденной пьесы. Читка пьесы состоялась 12 февраля,[1] роли отданы были лучшим актерам, и начались репетиции. Тем временем в печати некоторые из театральных критиков подняли вопрос о мистификации. Одним из застрельщиков сомневавшихся был Теофиль Готье, высмеивавший директора театра Леру. Последний,

[1] Thierry. 2-me série, p. 78.

под влиянием возникшей дискуссии, потребовал у Калонна рукопись. Через несколько дней Калонн вручил директору рукопись Мольера, и 1 марта того же года она была выставлена на премьере в фойе театра. К «Влюбленному доктору» Калонн присоединил пролог в стихах, в котором он рассказывал историю находки.

Пьеса имела не только у публики, но и у критики большой успех. Лучшие театральные критики — Ипполит Люкà, Этьенн Араго и другие — не сомневались в подлинности и дали блестящие отзывы о литературных достоинствах пьесы. Первый — Люкà — писал в «Le siècle»: «Авторство Мольера сомнений не вызывает... В «Докторе» мы находим пять-шесть ситуаций из других его комедий... Пьеса интересна, написана с большим юмором и несравненно выше, чем «La Jalousie de Barbouillé» и «Médecin volant».[1] Если не считать тех, кто воздерживался от окончательного суждения по вопросу о подлинности и потому не давал о пьесе рецензий, литературно-театральные круги были единодушны в своей высокой оценке. Только один Теофиль Готье продолжал упорствовать, приписывая пьесу молодому человеку, который ее доставил, т. е. Калонну. Несмотря на это «Влюбленный доктор» имел большой успех, и сборы не уменьшались. Можно думать, что мистификация раскрылась

---

[1] Ibid., p. 89.

бы не скоро, ибо рукопись подделана была очень хорошо, но Калонн кому-то проговорился о своем авторстве. Слухи о подделке окрепли, и были наведены справки в Руане об адвокате Геро-Лагранже, каковог там не оказалось. После этого раскрылась вся история находки. Оказалось, что Калонн, которому было двадцать три года, прибег к мистификации после того, как его трагедия из римской жизни «Virginie» отвергнута была театром Одеон, а на присылку небольшой пьесы «Sous le masque» директор ответил молчанием. Помогал ему сфабриковать рукопись неизвестный палеограф. После «Влюбленного доктора» автор занялся научной работой и в Алжирском колледже читал курс риторики. Там же — в Алжире — поставлены были две его новые пьесы, а через тридцать лет после истории с поддельным Мольером две пьесы его шли в Париже. Ни одна из этих пьес особого успеха не имела. Талантливый автор «Влюбленного доктора» был посредственным драматургом.

Еще более посредственным писателем оказался тот, чье имя связано с пьесой Шекспира. История этой интересной мистификации такова: в 90-х годах XVIII века в Лондоне была хорошо известна книжная лавка библиофила-букиниста Сэмюэля Айрланда (Samuel Ireland). Лавка эта являлась своеобразным литературным клубом, а сам Сэмюэль Айрланд напоминал нашего Смирдина. У Сэмюэля был сын Вилльям-Генри — по-

видимому внебрачный — который кончил школу и поступил клерком в контору. Одновременно со службой он много времени уделял поискам редких книг — профессия отца его очень увлекала. В декабре 1794 года Сэмюэль Айрланд был крайне обрадован находкой, которую ему вручил семнадцатилетний Вилльям. Роясь в бумагах своего патрона по конторе, юноша нашел ипотеку (договор на заклад земельного участка), заключенную между Шекспиром и стратфордским землевладельцем Фрэзером.[1] Подпись Шекспира, редакция договора, бумага и чернила не вызывали никаких сомнений в подлинности. Через три месяца Вилльям объявил отцу, что у того же патрона он нашел много интереснейших документов, связанных с Шекспиром: театральные заметки, несколько контрактов с актерами, книги с пометками Шекспира на полях, переписанный экземпляр «Короля Лира» с вариантами, неизданные фрагменты «Гамлета» и два «любовных» письма Шекспира, адресованные Anne Hathway, причем в одно был вложен локон поэта. Радость Сэмюэля Айрланда представить нетрудно. В лавке его была устроена выставка найденных драгоценных рукописей и реликвий. Старик Босвелль, известный биограф Сэмюэля Джонсона, опустился перед витриной на колени; весь литературный и научный Лондон перебывал в лавке.

[1] Thierry, 2 s. p. 245 et suiv.

Весть о находке докатилась до дворца, и оба Айрланда были приняты одним из членов королевского дома. Энтузиазм шекспирологов не поддавался описанию; только Эдмунд Мэлон (Edmund Malone), один из лучших знатоков Шекспира, держался в стороне от лавки на Норфольк-стрит, отказываясь посетить выставку. Скоро стал сомневаться и Босвелль, но это обстоятельство не повлияло на Сэмюэля Айрланда, выпустившего по подписке сборник с новонайденными материалами. А вслед за этим Вилльям поразил отца новой находкой: ему удалось отыскать написанную белыми стихами неведомую трагедию Шекспира «Vortigern and Rowena» — национальную трагедию о битве англичан с пиктами и шотландцами после отплытия из Англии римских легионов Гонория. Прослышав о находке, два лучших театра Англии — Дрюриленский и Ковентгарденский — прислали в лавку представителей просить пьесу для постановки. Во главе Дрюриленского театра стоял Шеридан — знаменитый автор «Школы злословия», и Айрланд отдал трагедию ему. Лучшие артисты Англии — Джон Кембль и великая Сиддонс, непревзойденная никем леди Макбет, — получили роли в трагедии. Была написана музыка Вилльямом Линли, пролог и эпилог; но уже на первых репетициях стало очевидно, что трагедия никуда не годится. Еще до премьеры вокруг «Vortigern and Rowena» завязалась полемика, причем Мэлон выпустил специальный пам-

флет, издеваясь над доверчивостью театра. Премьера назначена была 2 апреля 1796 года. У подъезда Дрюриленского театра раздавали листовки — в них Мэлон протестовал против подделки. Зал был переполнен. Публика волновалась. Вначале зрители были спокойны, но после первых сцен бездарные стихи стали вызывать смех. Казалось, что Кембль, играя, издевается над текстом. И когда он, по ходу пьесы, должен был сказать: «Я бы хотел, чтобы этот мрачный фарс скоро кончился» — зрители начали хохотать. Трагедия провалилась, второго спектакля уже не состоялось.

Старика Сэмюэля Айрланда этот провал не убедил в том, что пьеса поддельна. Тогда его сторонники решили добиться у Вилльяма правды. После запирательств он сознался в подделке. Отец выгнал его из дому, продолжая настаивать на том, что пьеса является подлинной, несмотря на признание сына, которого старик обвинил во лжи. В ответ на это Вилльям Айрланд издал брошюру с историей мистификации. Уйдя из дому отца, Вилльям перепробовал много профессий, после чего начал писать. Написал он несколько посредственных романов, пьес и, между прочим, неплохой памфлет на библиофилов «Calcographimanie».

В заключение настоящего раздела упомянем о двух мистификациях, связанных с именем Казотта.

Жак Казотт (Cazotte), опубликовав свой роман «Diable amoureux», в 1775 году углубился в каббалу, стал мартинистом, — учение Сен-Мартэна «Философия непознаваемого» имело много общего с иллюминизмом, — уединился в свое поместье, где пропагандировал перед «светским» обществом мартинизм в течение пятнадцати лет, изредка наезжая в Париж. В 1793 году он был казнен Конвентом, перехватившим его мистические письма.

Как известно, поэма Вольтера «La guerre de Génève» появилась не сразу. Вольтер выпускал отдельные песни, и Казотт, хорошо зная, что ни пятая, ни шестая песни Вольтером не написаны, выпустил до своего ухода в мартинизм песню седьмую, в которой упоминал между прочим о событиях, которым Вольтер якобы посвятил предыдущие песни. Содержание этой песни — превращение колдуньей Vachine скуки в густой туман, нависающий над городом [1] — получило такое «вольтеровское» оформление, что некоторое время многочисленные почитатели Вольтера бузуспешно разыскивали предыдущие песни, не подозревая мистификации.

Через несколько десятилетий сам Казотт стал «жертвой» мистификации. На ней небезынтересно остановиться.

О «предсказании» Казотта известно по Ла-

---

[1] Delpierre, op. cit., p. 85.

Гарпу (La Harpe) — французскому критику и академику конца XVIII века. Правоверный вольтерьянец, он стал после революции и тюрьмы столь же правоверным католиком. В книге Максимилиана Волошина «Лики творчества»[1] отрывок из посмертных произведений Ла-Гарпа о предсказании Казотта дан целиком. Размер этого отрывка велик, но для того, чтобы читатель имел представление об этой интересной мистификации, следует его, сократив, привести.

«Это было в начале 1788 года. Мы были на ужине у одного из наших коллег по Академии Duc de Nivernois, важного вельможи и весьма умного человека. Общество было очень многочисленно и весьма разнообразно. Тут были аристократы, придворные, академики, ученые... Ужин был роскошен, как обыкновенно. За дессертом мальвазия придала всеобщему веселью еще тот характер свободной распущенности, при которой не всегда сохраняется подобающий тон. Был именно тот момент, когда все кажется дозволенным, что может вызвать смех.

Шамфор прочел одну из своих вольных и безбожных сказок, и знатные дамы слушали его и не закрывались веерами.

Потом начался целый поток насмешек над религией.

... Все единогласно утверждают, что револю-

---

[1] Изд. 1914 г., СПБ., стр. 360 и след.

ция не замедлит совершиться, что необходимо чтобы суеверие и фанатизм уступили наконец место философии, и начинают подсчитывать приблизительно возможное время ее наступления и кто из собравшегося здесь общества еще сможет увидеть царство разума.

Самые старые жалуются, что им не дожить до этого; молодые радуются более чем возможной надежде увидеть его, и все поздравляют Академию, которая подготовила «великое дело» и была центром, главой, главным двигателем освобождения мысли.

Только один из гостей совершенно не принимал участия в общем весельи и даже втихомолку уронил несколько сарказмов по поводу нашего наивного энтузиазма. Это был Казотт, человек весьма любезный и оригинальный, но, к сожалению, слишком увлеченный грезами иллюминатов. Он просит слова и глубоко серьезным голосом говорит:

— Господа! Вы будете удовлетворены. Вы увидите все э т у В е л и к у ю, э т у П р е к р а с н у ю Р е в о л ю ц и ю, которой вы так ожидаете. Вы ведь знаете — я немного пророк, и я повторяю вам: вы все увидите ее.

Ему отвечают обычным припевом:

— Для этого не надо быть большим пророком.

— Пусть так. Но, может быть, надо быть даже немного больше чем пророком для того,

чтобы сказать вам то, что мне надо сказать. Знаете ли вы, какие непосредственные следствия будет иметь эта Революция для каждого из вас, собравшихся здесь?

— Что же? посмотрим, — сказал Кондорсэ со своим надменным видом и презрительным смехом: — Философу всегда бывает приятно встретиться с пророком.

— Вы, monsieur Кондорсэ, вы умрете на полу темницы, вы умрете от яда, чтоб избежать руки палача, от яда, который вы будете всегда носить с собой — в те счастливые времена.

Сперва полное недоумение, но потом все вспоминают, что милый Казотт способен грезить наяву, и все добродушно смеются.

— Monsieur Казотт, сказка, которую вы здесь нам рассказываете, далеко не так забавна, как ваш «Влюбленный дьявол». Но какой дьявол вплел в вашу историю эту темницу, яд, палачей? Что же общего имеет это с философией и царством разума?

— Это совершится именно так, как я говорю вам. И с вами так поступят. Во имя философии, человечества, свободы и именно при царстве Разума. И это будет, действительно, царство Разума, потому что Разуму будут тогда посвящены храмы, и во всей Франции тогда даже и не будет иных храмов, кроме храмов Разума.

— Только я клянусь, — сказал Шамфор со своей саркастической улыбкой, — что вы-то уж

не будете одним из жрецов в этих храмах.

— О, я надеюсь. Но вы, monsieur Шамфор, который был бы вполне достоин быть одним из первосвященников, вы разрежете себе жилы двадцатью двумя ударами бритвы и тем не менее умрете только много месяцев спустя.

Все снова переглядываются и смеются.

— Вы, monsieur Вик д'Азир, вы сами не вскроете себе жил, но, после шести кровопусканий в один день и после припадка подагры, вы умрете в ту же ночь.

— Вы, monsieur Николаи вы умрете на эшафоте, — вы, — monsieur Бальи, — на эшафоте, вы, monsieur Мальзерб, — на эшафоте...

— Ну, слава богу, — говорит Руше, — кажется, monsieur Казотт рассержен только на Академию. Он устраивает страшную резню, а я — хвала небу...

— Вы? Вы умрете также на эшафоте.

— О! Да он решил всех нас перебить, — кричат со всех сторон.

...— Шести лет не пройдет, как все, о чем я говорю вам, будет совершено.

— Вот это действительно чудеса, — сказал Лагарп. — А меня вы совсем оставили в стороне?

— С вами случится чудо, почти настолько же невероятное, как и все остальные. Вы станете христианином и мистиком.

Крики изумления.

— О, — говорит Шамфор, — теперь я спокоен.

Если всем нам суждено погибнуть только тогда, когда Ла-Гарп обратится в христианство, то мы бессмертны.

— Вот поэтому-то, — говорит герцогиня де-Граммон, — мы, женщины, — мы гораздо более счастливы, потому что с нами не считаются в революциях. Когда я говорю — не считаются, это вовсе не значит, что мы не принимаем никакого участия, но нас не трогают, наш пол...

— Ваш пол, mesdames, на этот раз он не защитит вас, и вы хорошо сделаете, если не будете ни во что вмешиваться. С вами будут обращаться как с мужчинами, не делая никакой разницы.

— Что вы нам рассказываете, monsieur Казотт? Вы пророчите нам о конце мира?

— Этого я не знаю. Но что я знаю очень хорошо, это то, что вы, герцогиня, вы будете возведены на эшафот. Вы и много других дам вместе с вами. Вас будут везти в телеге с руками, связанными за спиной.

— О! я надеюсь, что в этом случае эта телега будет обтянута черным трауром.

— О, нет! И самые знатные дамы так же, как и вы, будут в телеге и с руками, связанными за спиной.

— Еще более знатные дамы! Что же, принцессы крови?

— И более...

Здесь заметное волнение пробежало по зале,

и лицо хозяина дома нахмурилось. Все начали находить, что шутка зашла слишком далеко.

Madame де-Граммон, чтобы разогнать неприятное впечатление, не настаивала на последнем вопросе и сказала шутливым тоном:

— Но вы мне оставляете, по крайней мѣре, исповедника?

— О, нет! Вы будете лишены этого. И вы и другие. Последний из казнимых, которому будет оказана эта милость, это...

Он замолчал на мгновение.

— Ну, кто же этот счастливый смертный, который будет иметь эту прерогативу?

— Эта прерогатива будет последней из всех, которые у него были, и это будет король Франции.

Хозяин дома встал с места, и все гости вместе с ним. Он направился к Казотту и сказал внушительно:

— Мой милый monsieur Казотт, прекратим эти мрачные шутки, вы завели их слишком далеко и компрометируете ими и общество, в котором вы находитесь, и вас самих.

Казотт, ничего не отвечая, хотел уйти, когда m-me де-Граммон, которая все время хотела обратить все в шутку, подошла к нему:

— Вы, господин пророк, предсказали всем нам наше будущее, но что же вы ничего не сказали о самом себе?

Несколько минут он стоял молча, с опущенными глазами.

— Читали вы про осаду Иерусалима у Иосифа Флавия?

— Разумеется. Кто же этого не читал? Но говорите, пожалуйста, так, как будто мы этого не читали.

— Так вот видите, — во время этой осады один человек в течение семи дней ходил по стенам города на виду осажденных и осаждающих и восклицал: «Горе Иерусалиму! Горе мне!» И в это время он был поражен громадным камнем, пущенным из осадной машины.

Сказав это, Казотт поклонился и вышел».

В 1806 году Петито (Petitot) опубликовал посмертные произведения Ла-Гарпа, в которых дан был приведенный выше отрывок. Сомнений в том, что Ла-Гарп записал подлинную беседу Казотта, не было. Социальная реакция Директории снова вызвала к жизни тягу к мистическим кружкам, снова стали возникать масонские ложи, разгромленные революцией: уже в 1795 году Реттье де-Монтало возрождает Великий Восток, и к 1806 году Франция насчитывает не одну сотню лож. Правда, послереволюционные салоны не знали ни Сен-Жермена, ни Калиостро, ни Месмера,[1] но пробужденный вновь интерес

---

[1] О роли и значении мистических учений предреволюционной Франции можно судить хотя бы по тому, что масонами были: Вольтер, Бенжамен Франклин, Дантон, Кондорсэ, Бриссо, Сиэйс, Камилл Демулен, Гара, Кабанис, Лаланд, Шамфор и мн. др.

салонов к масонству и тайным учениям обусловил сенсацию, вызванную опубликованием «предсказания» последователя Сен-Мартэна. Память о тех, кто собрался в тот вечер у герцога Ниверпуа, благоговейно хранилась многими членами кружков на заре первой империи, а удивительная точность, с которой Казотт предсказал судьбу только укрепляла доверие «общества» к визионерам разных калибров. Сомнений в правильной передаче Ла-Гарпом разговора не возникало — слишком неосновательно было бы заподозреть почтенного академика в мистификации, тем более, что сам Ла-Гарп в точности проделал путь, предуказанный ему Казоттом, и из свободомыслящего превратился в крайнего мистика, стало быть, издеваться над Казоттом не мог.

Переиздавая в 1817 году сочинения Ла-Гарпа, редактор Бастьен вновь опубликовал приведенный выше отрывок. И только тогда заподозрел какую-то мистификацию большой знаток и редактор Вольтера Бешо (Beuchot). Ему удалось купить у Петито, первого издателя посмертных произведений Ла-Гарпа, рукопись академика, и он установил следующее: после упомянутого отрывка Ла-Гарп добавляет: «Кто-то меня спросил: возможно ли это? Правда ли то, что вы рассказывали?

— Что правда? Разве вы не видели этого своими глазами?

— О, да, факты! Но... предсказание! Столь необычное пророчество!

— Иными словами, вам кажется чудесным пророчество? Как вы ошибаетесь! Ибо чудом следует назвать это собрание неслыханных и чудовищных фактов, противных всем известным теориям, опрокидывающих все идеи, все, что знаешь о человеке, понятие о зле и даже о преступлении. Вот это истинное чудо! Тогда как пророчество — вымышленное (comme la prophétie n'est que supposée). Если вы еще считаете все, что мы видели, революцией и если вы думаете, что она подобна любой иной, это значит, что вы не читали, не думали и не чувствовали. В этом случае пророчество, если бы оно даже и было (même si elle avait eu lieu), было бы еще одним чудом, потерянным для вас и для других, и в этом — самое большое зло».[1]

Расшифровка этого отрывка весьма проста. Опрокинувшись в мистицизм после освобождения своего из революционной тюрьмы, академик усмотрел в революции «собрание неслыханных и чудовищных фактов» — не менее неслыханных, чем «точное» предсказание визионером человеческой судьбы. Во всяком случае, Бешо прав, заявив, что Ла-Гарп не хотел никого вводить в заблуждение: приведенные нами в подлиннике фразы обнаруживают это достаточно ясно. Петито очень хорошо учел, что разговор у герцога Ниверпуа вызовет несомненную сенсацию: предпосылки сложились, и все показатели были на-

[1] Thierry, op. cit., p. 21.

лицо. И редактор не ошибся: в течение десяти лет о «предсказании» Казотта говорили в салонах, и пифический дар автора «Влюбленного дьявола» вызывал преклонение. Что же касается происхождения всего этого «предсказания», Бешо, а за ним Сент-Бёв предполагали, что вся сцена у герцога сочинена Ла-Гарпом. Но можно думать, что более правильна гипотеза Асселино (Asselineau), высказанная им в 1868 году. Ла-Гарп любил записывать многое из того, что он видел и слышал. Нет ничего невероятного в том, что в салоне Ниверпуа приехавший из своего поместья Казотт вдохновенно распространялся на тему о грядущем катаклизме — такое «пророчество» было в стиле этого галлюцинанта. К тому же «старый порядок» принял такие формы, что разговоры о его конце в салонах, где немало было вольтерьянцев, более чем возможны, вернее — трудно допустить, чтобы их не было. Возвратившийся домой Ла-Гарп записал такую беседу с участием Казотта, а затем, когда судьба гостей герцога свершилась, подставил «предсказания» о каждом из участников беседы. Подставил для того, чтобы эффектно иллюстрировать свой взгляд на Великую революцию.

ПОДДЕЛКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРИПИСЫВАЕМЫХ ИСТОРИЧЕСКИМ ЛИЦАМ

Сравнительно редко исторические лица оставляют что-нибудь потомству, кроме свершенных

ими «дел» и частных писем. Разумеется, основным ядром этой группы «исторические лица» являются государственные «мужи» и деятели, подвизавшиеся на общественной арене. Но история нередко сохраняет и такие имена, носители которых к общественной жизни отношения не имели, государственных вопросов не разрешали и, тем не менее, из памяти нашей не выпали. Не выпали потому, что связаны с целым рядом событий и целым рядом имен, которые встретишь на странице любого исторического учебника. Не выпали еще и потому, что часто одно их имя освещает страницу по истории культуры. Разве имена гетеры Аспазии, Габриэль д'Эстре и m-me де Помпадур не являются в этом смысле историческими именами? И разве скромный секретарь Наполеона, не упоминаемый ни в одной биографии последнего, не привлечет пристального внимания историка, когда окажется, что он сохранил для потомства неизвестные данные о Бонапарте и о событиях первой империи? Излучая отраженный свет на страницы истории, он выдвинется в ряды исторических лиц.

Количество исторических лиц несоразмерно с числом аутентических мемуаров, находящихся в руках исследователей. Статистика мемуаров в хронологической перспективе никем еще не подведена, но, во всяком случае, можно установить одно: во все времена не удовлетворялся интерес читателя к литературному наследству, оставлен-

ному теми, кто являлся участником исторических событий. Интерес этот слишком понятен. Многие исторические лица — знамена социальных групп. Другие имена связаны с крупнейшими событиями социальной жизни. Литературные памятники — письма, записанные беседы, речи, мемуары — всегда обнажают такие стороны человека и его «дела», какие скрыты для современников и потомства. Исторические события никогда не перестанут привлекать нашего внимания; чем ближе они к нам, тем острей вызываемый ими интерес. Тех, кто связан с общественным или государственным деятелем общностью идеологии, письма и мемуары учат технике борьбы за их социально-политическую программу. Противникам обнажают средства, давшие победу, и ошибки, которыми можно воспользоваться. Менее отчетливо, но все эти моменты выступают и в наследии тех, кто являлся активным участником событий, хотя сам и не был общественным деятелем. Данный этими лицами анализ событий и их оценка всегда позволяют эти моменты нащупать. И всегда они очень важны либо для современников, либо в те периоды, когда непосредственный социальный эффект событий еще ощутим. Этим, конечно, объясняется повышенный интерес к литературному наследству исторических лиц в эпоху социальных сдвигов и за ней следующую. В эти периоды наследие приобретает документальную остроту, которая притупляется по мере того, как

событие отодвигается в прошлое. Тем не менее интерес читателя к документации такого рода никогда не угасает. В историческом процессе меняется т а к т и к а социальных групп в разрешении стоящих перед ними задач, но классовые и групповые ц е л и остаются неизменными. Событие становится «историческим» — уходит в прошлое, но активные участники его не перестают быть близкими той или иной группировке. На другом уровне, но интерес к аутентическому освещению событий сохраняется у всех.

Вполне очевидно, что мистификатор не может пройти мимо соблазна удовлетворить читательский интерес к документации, доступной широкому кругу и связанной с лицами историческими. И столь же очевидна полная эффективность социологического метода при исследовании именно такого вида подделок — мемуаров, писем, «мыслей» и т. д. Ибо этот литературный жанр легче всего поддается идеологической обработке и легче, чем на других жанрах, можно показать на нем невольное просачивание идеологии мистификатора.

Учитывая интерес читателя к судьбе Марии Стюарт, мистификатор приписал ей очень неплохое стихотворение, опубликованное в 1765 году. В этом стихотворении шотландская королева, писавшая очень плохие стихи, прощалась с Францией — «родиной, взлелеявшей мое дет-

ство», чтобы через несколько недель пойти на эшафот. Стихотворение — вернее песня — якобы была извлечена из рукописи Бёкингэма и одно время была достаточно популярна. Автором песни оказался журналист Керлон (Querlon), но, несмотря на раскрытие подделки, некоторые биографы Марии Стюарт продолжают приписывать ей эту прощальную песню. Выше мы мельком упомянули о поэме «Napoléon», приписываемой брату императора — Жозефу, бывшему королю неаполитанскому и испанскому. Называлась поэма «Napoléon, poème historique en dix chants par Joseph Bonaparte, frère de l'Empereur». Впервые эта поэма появилась в 1823 году в Филадельфии анонимно, а в 1840 году напечатана была во Франции, после чего в «l'Estafette» опубликована была статья, в которой подделка раскрывалась и назывался ее автор — Лоркэ (Lorquet). И только после этой статьи появилось письмо секретаря Жозефа Бонапарта о том, что бывший король испанский никогда не считал себя автором поэмы и всегда протестовал против своего мнимого авторства. В большом количестве подделывались письма великих людей. Мария Стюарт оказалась автором не только прекрасной песни, но и писем, которых она никогда не писала. Хотя подделку этих писем нельзя назвать литературной мистификацией, но упомянуть о них следует. Дело в том, что одним из главных пунктов обвинения, предъявленного шотландской королеве, являлась

ее переписка с графом Босвеллем (Bothwell), ее третьим мужем. Шкатулку с этими письмами Босвелль якобы забыл в Эдинбургском за́мке, откуда ему пришлось бежать. В настоящее время почти можно считать установленным, что все эти письма и документы, найденные в шкатулке, подделаны были врагами королевы.[1] Литературной мистификацией являлась опубликованная Берсенэ (Bercenay) и Эмбером (Imbert) переписка Людовика XVI с братьями и многими историческими лицами. Переписка эта якобы относилась к последним годам царствования злополучного короля; вышла она в 1803 году. Одна эта дата свидетельствует о том, что мистификаторами хорошо были учтены легитимистские настроения дворянства в эпоху консулата. Подделаны были письма m-me де-Помпадур — целых четыре тома писем, якобы написанных знаменитой фавориткой Людовика XV в период 1746 — 1762 г. Изданы они были в Лондоне; относительно автора их существует разногласие: известный библиограф Барбье (Barbier) считает автором маркиза Барбе-Марбуа (Barbé-Marbois), а Керар — Кребийона-сына (Crébillon fils), популярного писателя середины XVIII века. В год Великой революции вышли в Париже два тома писем Нинон де-Ланкло под заглавием: «Correspondance secrète entre M-elle Ninon de Lenclos, le marquis de Vil-

[1] Delpierre, op. cit., p. 93.

larceaux et m-me de M*** (de Maintenon)», переизданные дважды — в 1797 и 1805 году. Эти письма знаменитой куртизанки XVIII века, славившейся своей образованностью (есть сведения, что «светские» дамы посылали детей брать у нее уроки), адресованы последней фаворитке Людовика XIV — m-me Мэнтенон и человеку, которого легкомысленная Нинон долгое время любила. В переписке она обнаруживает блестящий ум, но сравнение с теми письмами, подлинность которых может быть признана несомненной, убеждает в подделке двух томов переписки. История литературы знает немало аналогичных подделок, перечислять которые едва ли целесообразно. Остановимся более подробно на замечательном письме Фридриха II на имя Руссо. Мистификация эта интересна еще и потому, что автором подделки был упомянутый выше Горэс Уольполь, один из сыновей Роберта Уольполя, крупнейшего государственного деятеля Англии XVIII века. Горэс Уольполь — типичный сноб — был одним из самых культурных людей лондонского «света». В своем за́мке он имел большую картинную галлерею, и, занимаясь литературой, не выносил, когда его называли писателем. Являлся он автором трагедии, талантливой комедии и очерков по истории английской живописи; в историю литературы он вошел основателем «страшного жанра», автором «За́мка Отранто», подготовившего появление Редклифф с «Удольф-

скими тайнами». Выше мы указали, что m-me дю-Деффан, в салоне которой в Париже собирался весь культурный Париж, любила Уольполя, несмотря на свои преклонные годы (родилась она в 1697 году). M-me дю-Деффан не выносила Руссо, порвавшего, как известно, со всеми энциклопедистами, и Уольполь, дабы доставить ей удовольствие, задумал поиздеваться над Руссо. В конце 1765 года, во время своего пребывания в Париже, Уольполь написал письмо, адресованное Фридрихом II Руссо. В мистификацию были посвящены Гельвеций и герцог Ниверну а, которые сделали ряд указаний, после чего письмо в многочисленных копиях стало известно Парижу, а затем и всей культурной Европе. Приводим его целиком: «Дорогой Жан-Жак, ради Женевы вы отреклись от родины; из Швейцарии, столь восхваляемой вами в произведениях, вы дали себя изгнать. Франция вас преследует. Приезжайте ко мне. Я восхищаюсь вашим талантом, меня забавляют ваши мечты, которым, кстати сказать, вы отдаетесь слишком долго. Нужно наконец стать мудрым и обрести счастье. Вашими странностями, не совсем приличествующими великому человеку, вы достаточно заставили говорить о себе. Докажите своим врагам, что вы иногда обладаете здравым смыслом; это их раздражит, а вам не принесет вреда. Помните также, что я никому не скажу, если вы отклоните мое содействие. Если же вы хотите

выискивать новые несчастия — выбирайте их себе по вкусу. Я — король и могу доставить вам любое. Если вы не будете выставлять на показ вашу славу, я перестану вас преследовать, чего не сделают ваши враги. Ваш добрый друг Фридрих».[1]

За несколько месяцев до этого письма Руссо должен был бежать из Мотье в Швейцарии, ибо пребывание там становилось для него небезопасным; изгоняемый отовсюду, он не знал, куда ему ехать, и наконец решил отправиться в Англию, по приглашению Юма. В конце 1766 года он был почти затравлен, и это нужно помнить, чтобы представить то впечатление, какое произвело письмо на Руссо и на культурную Европу. Издевательский тон письма глубоко оскорбил Руссо; в подлинности письма он не сомневался, доказательством чего служит черновик ответа, найденный в его бумагах. Как раз в это время он был в Париже, куда ему разрешили временно въехать по пути в Англию. Ответа он не послал только потому, что д'Аламбер раскрыл ему мистификацию.

Фридрих Великий оказался «жертвой» и второй мистификации. В пятитомном собрании сочинений Фридриха, изданном в 1789 году в Берлине, включены его «Мысли о религии», к созданию которых король прусский не имел

---

[1] Thierry, 2-me série, p. 226.

никакого отношения. Автор их — лейтенант Ла-Серр (La Serre). Столь же неповинен в приписанных ему «Мыслях и изречениях» Талейран. В книге, вышедшей в 40-х годах прошлого века в Париже — «Pensées et Maximes de M. de Talleyrand», которым предпослана история любовных увлечений знаменитого дипломата (в конце книги приведены мнения Наполеона о Талейране), чувствуется памфлет, в авторстве которого подозревают несколько лиц. Замечательную подделку парламентских речей Вильяма Питта — «великого государственного мужа Англии» — дал в свое время Сэмюэль Джонсон — «литературный диктатор», о котором нам приходилось упоминать. В подлинности этих речей не усомнился биограф Питта Мэтти (Matty), включивший речи в свою книгу как образец высокого ораторского мастерства, тогда как написаны они Джонсоном, не бывавшим на заседаниях палаты. Дело в том, что в начале 40-х годов XVIII века в Англии запрещено было печатать отчеты о парламентских работах. Поэтому в одном из лондонских журналов печатались «Дебаты в сенате лиллипутов», автор которых в эзоповском стиле давал отчет о парламентских прениях. Этим автором был Джонсон, а о выступавших в парламенте ораторах и об основных положениях их речей он узнавал от одного из приставов Вестминстерского аббатства, вдохновенно фантазируя в передаче этих речей, что не помешало упомяну-

тому биографу поместить их в виде образцов исключительного красноречия Питта. За полвека до Питта имя другого крупнейшего государственного деятеля — французского — привлекло к себе внимание замечательного мистификатора. Этот государственный деятель — Кольбер, которому Франция XVII века обязана многими мировыми памятниками материальной культуры. В 1693 году вышло его «политическое завещание» — «Testament politique de messire J. B. Colbert», автором которого являлся Сандра де-Куртиль (Sandras de Courtilz).

Сандра де-Куртиль (род. в 1644 г.) — фигура крайне интересная, первый профессиональный мистификатор, автор поддельных мемуаров. Едва ли широко известно, что Дюма при написании «Трех мушкетеров» весьма много заимствовал из трехтомных мемуаров д'Артаньяна, вышедших в 1701 году в Руане. Первый том этих мемуаров, автором коих значился «d'Artagnan, capitaine-lieutenant des mousquetaires», Дюма целиком использовал для своего романа; из двух других томов автор «Трех мушкетеров» заимствовал материал менее откровенно. Автором трехтомных мемуаров д'Артаньяна был Куртиль. Он же является автором мемуаров Лафонтена, маркиза де-Фрэн (de Fresne), маркиза де-Монбрэн (de Montbrun) и многих других. Количество поддельных мемуаров, им написанных, велико; его не смущало, что то или иное историческое

лицо могло оставить подлинные мемуары, и он спешил заменить автора. Так например в XVIII веке были известны мемуары маркиза де-Лангаллери (de Langallerie) об итальянской кампании и другие мемуары того же маркиза, написанные неизвестным, — как оказалось после, Сандра де-Куртилем.

Выше мы упомянули, что основную массу подделок произведений, приписываемых историческим лицам, составляют мемуары. Больших усилий стоило исследователям и библиографам отсеять подлинные мемуары от поддельных, ибо трудность увеличивалась тем обстоятельством, что нередко мистификатор строил свою подделку на основе подлинных записей автора, разными путями попавших ему в руки. Из этих записей, весьма незначительных по размеру, мистификатор часто создавал многотомные мемуары, обнаруживая при этом не только значительные беллетристические способности, но и большое умение ориентироваться в историческом материале. Предположение, будто мемуары, поддельность коих обнаружена, характеризуются легкомысленным обращением с историческими фактами, ни на чем не основано. Мистификатор всегда тщательно и очень добросовестно изучал биографию мнимого автора мемуаров. Изучая биографию автора, мистификатор должен был столь же добросовестно знакомиться с бытом той социальной группы, в среду которой он помещал автора

смемуаров, и с биографиями тех лиц, в соприкосновение с которыми его вводил. Пределы, в которых мистификаторы позволяют себе пренебрегать фактическим материалом, несравненно уже, чем в исторических романах. Следует также признать, что материал связывает автора поддельных мемуаров больше, чем автора романа-биографии. Разумеется, качество поддельных мемуаров неодинаково, — встречаются среди мемуаров такие, в которых элемент беллетризма обращает на себя внимание даже рядового читателя. Тем не менее, общий характер большинства мемуаров, приписанных историческим лицам, — поскольку речь идет об исторической достоверности, — заставляет их сближать с лучшими образцами современных романов-биографий, но не с историческими романами, главным героем которых является историческое лицо. Языковая сторона мемуаров также разработана в мемуарах неодинаково; вполне очевидно, что стилизационный дар автора можно обнаружить лишь в таких мемуарах, которые приписаны историческим лицам более или менее далекого прошлого, ибо данные о стиле того либо иного исторического лица, находящиеся в распоряжении исследователя, обычно слишком не достаточны, чтобы судить о степени приближения языка мемуаров к языку мнимого автора, поскольку последний относится к эпохе близкой мистификатору. К тому же с большой вероятностью можно предположить,

что проблема стилизации не стояла перед авторами поддельных мемуаров, относящихся к эпохам близким: языковая их сторона, как общее правило, поскольку нам удалось на некоторых образцах установить, не носит следов индивидуального стиля. Внимание авторов направляется на максимальное использование всех исторических данных, какие разбросаны по различным источникам; тщательный анализ таких мемуаров может открыть эти источники. В значительно более слабой степени историзм проникает другой вид поддельных мемуаров, приписываемых неизвестным лицам, очевидцам исторических событий — своеобразным «историческим анонимам». Выше мы отмечали, что такого рода «записки» в прошлом носили характер мистификаций, чтобы затем стать литературным жанром. Трансформация этого рода мистификаций в жанр «легальной» литературы ознаменовалась тем, что авторы современных «воспоминаний очевидцев» не вводят в заблуждение читателя, заставляя его верить в авторство очевидца. Если же опустить этот важнейший признак мистификации, то нетрудно убедиться, что такие литературные подделки мемуаров, приписываемых «историческим анонимам», ничем не отличаются от позднейших романов и повестей мемуарного жанра.

Романы и повести Даниэля Дефо следует признать характерными в этом отношении. Как известно, «Робинзон Крузо», один из самых

популярных романов мировой литературы, неоднократно переделываемый и обрабатываемый во всех странах,[1] появился в 1719 году как мистификация. Дефо, которому было тогда уже шестьдесят лет, выпустил его в подражание книге капитана В. Роджерса, вышедшей вторым изданием в 1718 году. Капитан Роджерс в этой книге сообщал об Александре Селькирке, которого он подобрал на острове Хуан Фернандец, где Селькирк пробыл четыре года. Останавливаться на причинах, обусловивших крупный успех книги Роджерса и последовавшего за ним «Робинзона», мы не можем. Ограничимся указанием на то, что английский реалистический роман, обязанный своим созданием Дефо, вызван был к жизни той новой расстановкой социальных сил, которая завершила собой эпоху социальных потрясений с кромвелевской революции до высадки Вильгельма III в Англии. Буржуа уверенно выходил па социальную арену; расшатав стюартовскую монархию, он заменил ее парламентаризмом голландского штатгальтера, Анны и Георга I, поставив свою идею накопления под защиту протестантской библии и отдав все свои силы на устройство своих коммерчески-

[1] Существуют переделки «Робинзона Крузо» специально для католических школ и для школ протестантских, переделки для детей всех возрастов, а в Англии для малышей издан «Робинзон», написанный односложными словами.

земных дел. Дефо в «Робинзоне» удалось великолепно отразить этот «земной» дух протестантского коммерсиализма и тем самым открыть новую страницу в истории английской литературы. Классика Драйдена и развлекательный театр Вичерли и Конгрива смыты были Дефо, у которого нехватило уверенности в том, что читатель обратит внимание на новый, еще неведомый жанр. Назвав записки Робинзона подлинными воспоминаниями «моряка из Иорка», он выпустил свою книгу, издатель которой сообщал в предисловии, что он считает книгу «описанием фактических происшествий», ибо «в самом деле в ней не видно ни малейшего вымысла».

Год спустя Дефо издал свою вторую мистификацию — «The Memoirs of a Cavalier or a Military Journal 1632 — 1648» — воспоминания английского дворянина-офицера о своем пребывании в Германии и о гражданской войне в Англии. Так же, как «Робинзона», издатель приписал их «историческому анониму», а во втором издании разоблачил этого анонима, приписав авторство полковнику Эндрью Ньюпорту, лицу отнюдь не вымышленному, причем поместил портрет Ньюпорта на титульном листе «Мемуаров». Когда заинтересовались биографией этого полковника, оказалось, что Ньюпорт родился в 1622 году, тогда как в «Мемуарах» сообщает, что родился в 1608. Это «несовпадение» дат и ряд других фактических ошибок не заставили

сомневаться в подделке мемуаров, а характерные для Дефо детали открыли подлинного автора подделки. И третий роман Дефо — «Journal of the Plägue Year» — является такой же мистификацией. В этих мемуарах горожанина, который провел 1665 год в зачумленном Лондоне, описываются события этого страшного года. Разумеется, эти мемуары не могут быть воспоминаниями самого Дефо, ибо ему в год чумы было 5 лет. Мемуары, по словам издателя, не могли быть опубликованы значительно раньше из-за многочисленных насилий над врачами в те дни. Большой спор вызвали «Captain Carleton's Memoirs», вышедшие в 1728 году. В течение восьмидесяти лет, до пятого издания этих мемуаров в 1808 году, подлинность их не вызывала сомнений. Даже великий Сэмюэль Джонсон не заподозрел мистификации. Большинство исследователей приписывает их Дефо, хотя есть голоса в пользу авторства Свифта и Карльтона.

Великий современник Дефо, автор «Гулливера» издал свой роман, как известно, в виде мемуаров с предисловием некоего Ричарда Симпсона, писавшего, что автором книги является его близкий приятель Mr Lemuel Gulliver. В первом издании 1726 года был дан и портрет этого Гулливера; под портретом была надпись: «Captain Gulliver of Redriff (i. e. Rotherhithe) aetat. suae 58» (в возрасте 58 лет). Интересно отметить, что фамилию своего героя Свифту не пришлось выдумывать: она

была известна в Англии. В Лондоне находилась книжная лавка Лоутона Гулливера, и Фильдинг и Арбэтнот выбрали ее для некоторых произведений как псевдоним. Через двадцать лет в той же Англии вышли поддельные мемуары, вызвавшие немало памфлетов и контр-памфлетов. В 1747 году, через год после неожиданной смерти Томаса Виннингтона (Winnington), известного торийского политического деятеля и министра, перешедшего к вигам и вызвавшего своим переходом сенсацию, появилась книга: «An Apology for the Conduct of a late celebrated second-rate Minister... written by himself and found among his papers». В этих мемуарах за семнадцать лет Виннингтон дает, межу прочим, объяснение своему переходу на сторону вигов. А через некоторое время в одной из газет появилось заявление душеприказчиков умершего Виннингтона, предлагавших 50 фунтов за раскрытие имени автора, ибо, по их утверждению, в бумагах министра этих мемуаров найдено не было и книга является «непристойным памфлетом». Можно привести еще ряд примеров поддельных английских мемуаров, в которых выступает откровенная оценка событий социальной и политической жизни, участниками коих являются исторические лица — авторы мемуаров. Тем не менее, следует признать, что жанр фальшивых мемуаров, как литературное орудие социальной борьбы, не получил у англичан достаточного развития. Критика фак-

тов, лиц и событий производилась не в форме— более литературно-утонченной — поддельных мемуаров, а в жанре псевдонимо-анонимного памфлета. Псевдонимо-анонимный памфлет — национальный литературный жанр англичан. Классические образцы его можно найти только в Англии. Другие европейские страны пересаживали его с родины Свифта и Дефо.

Классические образцы фальшивых мемуаров мы находим во Франции. Вслед за социальными сдвигами появляются во Франции в большом количестве поддельные мемуары, при посредстве которых французский писатель заявляет о своей точке зрения на происшедшие события, балансируя между откровенным ее проведением и необходимостью замести следы подделки. Успех мемуаров у читателя всегда был обеспечен — причин этого факта мы коснулись выше. И вместе с большим количеством мемуаров подлинных Франция дала множество мистификаций. Эпоха послереволюционная — первая треть прошлого века — изобилует поддельными мемуарами. Все социальные группировки через мистификаторов дали свою оценку «старому порядку», революционным бурям, первой империи и реставрации. Перечислять фальшивые мемуары Франции мы не будем, упомянем о некоторых из них, относящихся к эпохе, следующей за Великой революцией. Среди исторических лиц, коим мемуары приписывались, преобладают государственные

деятели, но немало мемуаров издано от имени тех, кто по своему социальному положению был близок ко двору предреволюционной эпохи и первой империи. Главным образом это мемуары женщин, причем некоторые из мемуаров, обнажая слишком «легкомысленные» нравы первого сословия, едва ли грешат против истины: дошедшие до нас факты, сомнений не вызывающие, в этом убеждают. Некоторые издательства специализировались на фальшивых мемуарах — парижские издательства Ladvocat, Mame et Delaunay-Vallée и др. Уже в 1794 году вышли мемуары генерала Дюмурье (Dumouriez) — «Mémoires du général Dumouriez écrits par lui-même» в одном томе. Не исключена возможность, что Дюмурье часть этих воспоминаний написал, но в обработке их принимало участие несколько лиц, и среди них предполагают герцога Орлеанского, превратившегося в свое время в якобинца и голосовавшего за казнь Людовика, а затем казненного Робеспьером. Во время Директории в 1798 году вышел в Лондоне дневник Клери (Clery), лакея Людовика XVI, под таким заглавием: «Journal de ce qui s'est passé à la tour du temple pendant la captivité de Louis XVI, roi de France, par Clery». Автора подделки не удалось установить. В 1808 году вышли в Париже пять томов «Mémoires de m-me la marquise de Pompadour écrits par elle-même suivis de sa correspondance». Эти мемуары Помпадур выходили в сильно со-

кращенном виде еще в 1766 году, причем автор обеих этих подделок неизвестен. В конце 20-х и в начале 30-х годов парижский книжный рынок выбрасывал одну мистификацию за другой. Появились «Mémoires de Louis XVIII, recueillis et mis en ordre par M. le duc***» в двенадцати томах. В этих мемуарах стиль Людовика XVIII удачно сохранен. В основу их легла книга (поддельных) мемуаров того же Людовика, написанная бароном Лямот-Лангон (Lamothe-Langon), но кто являлся автором двенадцатитомных мемуаров — неизвестно. Фигура Лямот-Лангона интересна. Служил он префектом Каркассона, был уволен и специализировался на фальшивых мемуарах. Он являлся автором «Mémoires historiques et anecdotiques du duc de Richelieu», вышедших в 1829 году в шести томах. Лямот-Лангон написал эти мемуары по материалам двух редакций мемуаров Ришелье, вышедших в 1790 и 1792 годах и в свое время вызвавших протест сына Ришелье. Тот же плодовитый мемуарист издал «Extraits des mémoires du prince Talleyrand-Périgord, ancien évêque d'Autun, recueillis et mis en ordre par m-me la Comtesse du C***, composés par le baron de Lamothe-Langon, auteur des Mémoires d'une femme de qualité». Четырехтомные мемуары Талейрана вышли в 1838 году, через восемь лет после изданных им мемуаров d'une femme de qualité — «мемуаров аристократки». Эти мемуары вышли в четырех томах и захва-

тили эпоху консульства и империи. В том же году вышли еще два тома воспоминаний этой дамы — лица исторического: она была агентом герцога Ровиго, следившей в Англии за семьей Бурбонов. Автором подделки был Лямот-Лангон совместно с Амедеем Пишо (Pichot) и Ферье (Ferrier). Успех этих мемуаров был так велик, что в том же году вышли еще четыре тома под заглавием «Mémoires d'une femme de qualité sur Louis XVIII, sa cour et son règne». Кроме Лямот-Лангона и Пишо, в этой подделке принимал участие Шарль Нодье. А в следующем году вышло еще продолжение: «Révélations d'une dame de qualité sur les années 1830 et 1831». Эти «разоблачения» написаны были в двух томах тем же Лямот-Лангоном. Он же написал четырехтомные воспоминания о Марии-Антуанетте придворной дамы графини д'Адемар (d'Adhemar), вышедшие в 1836 году, выпустил в следующем году в Лондоне мемуары Софи Арну (Arnould) в двух томах и в Париже — трехтомные мемуары герцогини Дю-Берри (Du Berry); также в Париже он выпустил мемуары одной из фавориток Людовика XV, умершей на гильотине, графини Дю-Барри (Du Barry). В 1829—1830 году вышли эти мемуары Дю-Барри, причем автор использовал в них некоторые сцены из своего романа «Chancelier et les censeurs». Помогали ему Гинар (Hinard), Гримо (Grimaud) и Ферье, а для сохранения единства стиля редакция была

поручена упомянутому нами Пишо. Материалами являлись книги о Дю-Барри, вышедшие в Лондоне до революции — анекдоты о ней, ее письма и книга «Vie d'une Courtisane de dix-huitième siècle». Опытным автором фальшивых мемуаров являлся также бывший дипломат де-Вилламарэ (de Villamarest), на которого в свое время обратил внимание Наполеон. Получив в свое распоряжение около сотни страниц воспоминаний Бурьенна (Bourienne), секретаря Наполеона, а затем министра, Вилламарэ выпустил в 1829—1830 году в Париже десять томов «Mémoires de m. de Bourienne, ministre d'Etat, sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration», имевших успех скандала. В этих мемуарах Вилламарэ-Бурьенна дается, между прочим, список книг походной библиотеки Наполеона; есть данные предполагать, что список этот находился в бумагах Бурьенна; среди книг значатся, между прочим, «Оссиан», «Вертер», романы Вольтера, Гомер, Ариосто, Виргилий. Для того, чтобы дать представление о причинах скандального успеха, следует хотя бы упомянуть о двух сценах. Бурьенн, сообщая об одной из любовниц Бонапарта в Египте, жене пехотного офицера m-me Фурэ (Fourès), передает, что Бонапарт хотел иметь от нее ребенка. Якобы за завтраком он говорил об этом с Бурьенном, причем сказал: «Que voulez-vous, la petite sotte... n'en peut pas faire». Когда же этой даме намекнули на ряд

преимуществ, связанных для нее с рождением ребенка от Бонапарта, она ответила: «Ma foi!... ce n'est pas ma faute». [1] В другой сцене Бурьенн описывает возбужденный разговор Бонапарта с Жюно в городе Мессудиэ, в Сирии, куда армия прибыла из Египта. После этого разговора Наполеон подошел к Бурьенну и, почти не владея собой, стал выкрикивать: «Жозефина! А я за шестьсот лье... Вы должны были мне сказать... Так ошибаться... Она... Горе им! Я истреблю эту породу пустых блондинок... Да... Развод... Развод, публичный, громкий». [2] В этих же мемуарах Бурьенн говорит о многочисленных интригах братьев Наполеона против Жозефины, о том, что он пытался все время смягчать отношения между супругами, и т. д., и т. д. Тот же Вилламарэ написал мемуары первой камеристки Жозефины — «Mémoires de M-elle Avrillon sur la vie privée de Josephine, sa famille et sa cour», вышедшие в 1833 году в двух томах, а также мемуары известного итальянского композитора Бланджини (Blangini), опубликованные в 1835 году. В 1824 году вышли мемуары модистки Марии-Антуанетты — m-elle Бертэн (Bertin); несмотря на приложенные автографы, они были поддельны — автором их был Жак Пешо (Peu-

[1] Mémoires de Rourienne, Ministre d'Etat sur Napoléon, le directoire, le consulat et la Restauration. Vol. 2, p. 174. (Ladvocat edit. Paris.)

[2] Ibid., p. 212.

chot). Относительно мемуаров знаменитого жирондиста Бриссо (Brissot), опубликованных его сыном в четырех томах в 1830—1832 годах, существуют разногласия по вопросу о подлинности; все же есть основание думать, что они поддельны и автором их является их редактор де-Монтроль (de Montrol) совместно с Леритье (l'Héritier). Не вызывают сомнений в подделке семитомные мемуары маркизы де-Креки (de Créqui) за период времени с 1710 по 1800 год, вышедшие в 1834 году. Предполагают авторство Кузена (Cousin) и де-Куршана (de Courchamps). Имя последнего связано с мемуарами знаменитого Джузеппе Бальзамо, известного под именем графа Калиостро — Великого Кофта, духовидца и великолепного шарлатана, дурачившего перед Французской революцией великосветские салоны многих европейских стран. Он называл себя то графом Фениксом, то графом Пеллегрини, имел высоких покровителей, а среди учеников — кардинала де-Роган, вместе с которым оказался замешанным в процессе по делу о краже ожерелья. От суда ему удалось освободиться; в 1789 году он попал в Рим, где был приговорен инквизицией за «кудесничество» к казни; папа заменил ему смерть пожизненным заключением, и в 1795 году он умер в тюрьме пятидесяти двух лет. В 1841 году в парижской газете «Presse» объявлено было о печатании его неизданных мемуаров, переведенных с итальянской рукописи «par un gentil-

homme». Первый эпизод под названием «Val funeste» был напечатан раньше, а в октябре того же года появилась статья под заглавием «Le Vol au Roman», в которой весьма убедительно доказывалось, что опуликованные два эпизода из мемуаров Калиостро почти целиком заимствованы из двух романов Ж. Потоцкого (J. Potocki). После этого разоблачения «Presse» объявила о том, что «опубликование мемуаров Калиостро прервано болезнью графа де-Куршан». Редактор «Прессы» объяснил читателям, что граф де-Куршан, «являющийся лицом реальным», гарантировал подлинность итальянской рукописи, которую он должен был перевести на французский. Де-Куршан защищался, объясняя неприятный эпизод таким образом: переведя уже давно итальянские мемуары Калиостро, он отдал перевод польскому магнату графу Паку, который кому-то его доверил, а этот неизвестный использовал в 1814 году один из эпизодов «Val funeste» в романе «Dix journées de la vie d'Alphonse Van Worden». Затем Куршан изменил версию, и в результате «Пресса» предъявила ему иск о возврате аванса за перевод и возмещении вреда, причиненного газете неприятным инцидентом, в размере двадцати пяти тысяч франков. Этот процесс, — прокурор высказался за уплату Куршаном десяти тысяч франков,—с полной достоверностью обнаружил подложность «мемуаров Калиостро», которые никогда не увидели света.

В 1824 году вышли под редакцией Бошан (de Beauchamps) «Mémoires de Fouché, duc d'Otrante, ministre de police générale» в двух томах. После появления этих мемуаров всесильного министра полиции, остававшегося на посту при трех режимах, семья Фуше заявила об их подложности. Написал их редактор Бошан по тем данным, какие доставил ему один из агентов Фуше. В связи с этой мистификацией следует вспомнить подделку мемуаров главы французской «полиции безопасности»—короля сыщиков Видока (Vidock). Эти мемуары, редактированные Морисом (Morice) и Леритье, вышли в 1828—1831 годах в шести томах, вызвавшие две книги разоблачений этой подделки — «Мемуары каторжанина» и «Разоблачения полиции эпохи реставрации». Установлено было, что Леритье, добиваясь реформы полиции безопасности, целиком написал первые три тома, включив много глав своего романа, изданного в 1827 году. Мистификаторы не довольствовались подделкой мемуаров шефов полиции, они не оставляли без внимания и разбойников. Так, в 1835 году в Париже вышли мемуары знаменитого разбойника Картуша (Cartouche), якобы найденные в башне Монгомери, где он умер в заключении. Автор этой подделки обнаружен не был.

Из поддельных мемуаров государственных деятелей следует упомянуть еще двухтомные мемуары известного математика Кондорсэ (Con-

dorcet), казненного Робеспьером, опубликованные в 1824 году и тотчас же опротестованные семьей Кондорсэ, а из женских мемуаров — воспоминания m-me де-Монтеспан, Габриэль д'Эстрэ, леди Гамильтон и королевы шведской Христины. Мемуары m-me де-Монтеспан (Montespan), фаворитки Короля-Солнца, вышли в двух томах в 1829 году; авторство приписывается либо аббату д'Ансону (d'Ansonne), либо Бюзони (Busonis). Воспоминания леди Гамильтон, имя которой неразрывно связано с именем Нельсона, вышли в Париже в 1816 году, причем автор их неизвестен. Четыре тома мемуаров Габриэль д'Эстрэ (Gabrielle d'Estrées), блестящей куртизанки и фаворитки Генриха IV, вышедшие в 1829 году, написаны — предположительно — Полем Лакруа (Lacroix), а двухтомные воспоминания Христины, шведской королевы (1830), — редактором мемуаров Марэном (Marin). Для того, чтобы показать интимную жизнь двора Наполеона, как показал двор Людовика XVI упомянутый мнимый Клери, мистификаторы издали в 1830—1831 году мемуары его первого лакея: «Mémoires de Constant, premier valet de Chambre de l'Empereur sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour». В создании шести томов принимало участие несколько авторов; среди них отмеченный выше Вилламарэ и ученый антиквар Рокфор (De Roquefort). Английский королевский двор также привлек к себе внимание французских мистификаторов: в 1820

году вышли мемуары Бергами (Bergami), придворного и любовника английской королевы Каролины, написанные Вату (Vatout).

В заключение этого краткого обзора остановимся на двух подделках мемуаров.

О мемуарах герцога Лозэна (Lauzun) мы говорили в первой главе, где сжато пытались наметить пути социологического анализа этих мемуаров. Вопрос о подлинности воспоминаний самого блестящего придворного Людовика XVI, великосветского charmeur'а и жуира, следует считать нерешенным. Некоторые исследователи полагают, что подлинные мемуары Лозэна обработаны были неизвестными редакторами, другие признают аутентичность мемуаров, третьи наконец называют имена возможных авторов. Если даже остановиться на первой гипотезе, наиболее правдоподобной, следует признать, что неизвестные редакторы обнажили быт предреволюционного светского общества откровенней, чем можно было ждать от Лозэна, даже если учесть его принадлежность к той группировке в среде дворянства, о которой мы упоминали в первой главе. Эти мемуары ходили в списках еще в десятых годах, вызывая в салонах сенсацию, ибо компрометировали немало лиц, в особенности великосветских дам. В 1818 году стало известным, что рукопись предполагают издать, и в том же году в «Moniteur» появилось открытое письмо Талейрана, а вслед за ним некото-

рые другие. Письмо следует привести в сокращенном виде: оно вскрывает ту социальную группу, интересы которой требовали запрещения мемуаров к изданию. «Герцог Лозэн, другом которого я был, — писал Талейран, — написал мемуары и читал мне их. Мне неизвестно, в какие руки попало несколько копий, — я знаю только одно: они являются фальсификацией. Всем знавшим Лозэна известно, что для придания своим рассказам очарования ему нужно было только воспользоваться природными своими дарованиями. Он был выдающийся человек, прекрасно воспитанный и с хорошим вкусом, и меньше всего способен был кому бы то ни было повредить, как он это сделал. Тем не менее, такому человеку осмеливаются приписать сатиру против августейшей особы (королевы), которая проявила столько добродетелей, обнаруживших величие души в момент несчастия. Это особенно бросается в глаза, когда читаешь так называемые «мемуары герцога Лозэна», известные в списках, один из коих попал мне в руки. Я бы не упоминал об этом темном произведении (oeuvre de ténébres), если бы не думал, что эта рукопись будет напечатана. Подделки и фальсификации произведений — не новость. Во все времена души страстные (passionnées) и меркантильные употребляли во зло те удобства, какие им давали частные неизданные мемуары, — для того, чтобы излить под чужим именем яд, который их самих наполнял.

...В память моего друга я должен объявить, что он никогда в таком виде не писал, — он был на это неспособен и сам бы пришел в ужас от этих мемуаров, которые осмеливаются предлагать, прикрываясь его именем».

Это открытое письмо вызвало целый ряд благодарных писем дам высшего света, в салонах которых после реставрации эти мемуары всех скандализовали. Герцогиня д'Эскар (d'Escars) писала в том же «Moniteur»: «Я хочу, князь, чтобы все почувствовали важность услуги, которую вы оказали. Никто не читает исторических книг и именно по мемуарам обучаются салоны. Когда-то вы меня убеждали, что их мнение имеет вес. Ваше письмо, лишая эти мемуары (Лозэна) аутентичности, уничтожило их, и иностранцы, которым наши несчастья кажутся безмерными, будут читать их как роман. Все обвинения против королевы лишают доли уважения Madame (дочь Людовика XVI. — *Е. Л.*). Вы оказали очень большую услугу...» и т. д.

Несмотря на протест Талейрана, поддержанный всеми представителями знати, мемуары Лозэна вышли в 1821 году. Тотчас же после издания в «Moniteur» появилось письмо герцога Шуазеля (de Choiseul): «Редактору. Недавно опубликован скандальный сборник возмутительных историй, озаглавленный «Мемуары герцога Лозэна». Эти мемуары, ставшие известными несколько лет назад, были в свое время дезавуированы

семьей и друзьями Бирона (полная фамилия Лозэна: de Gontaut-Biron duc de Lauzun. — *Е. Л.*), и их поддельность получила огласку. Я ничего не могу прибавить к этому громкому протесту и думаю, что слишком унижу память членов моей семьи, которые там упоминаются, если отнесусь к этому анонимному произведению иначе, чем с презрением».

После выхода мемуаров полиция Бурбонов потребовала изъять из мемуаров детали «интимного» характера и изменить имена. Поэтому второе издание, появившееся в следующем году, потеряло отчасти остроту. В 1855 году Лакур (Lacour) издал мемуары без купюр, по первому изданию; вмешались судебные власти, запретившие распространение книги. Через три года тот же Лакур издал вновь ее в том же виде, предпослав «мемуарам» историю судебного преследования, а в 1880 году вышло новое издание по изданию Лакура.

В своих «Causeries du Lundi», в статье, посвященной мемуарам Лозэна, Сент-Бёв, полемизируя с Талейраном, настаивал на том, что все обвинения против «старого порядка» отнюдь не построены на вине отдельных лиц, ибо «не людей обвиняют... Старый порядок употребил во зло все блага, которыми располагал... Он был наказан и уничтожен, и уничтожение это находит свое полное оправдание даже сейчас в тех признаниях, которые исходят из его собственного

олна»... И поэтому «на первый взгляд мемуары кажутся только фривольными, но если к ним подойти серьезно — они очень значительны, и история их зачислила в число обвинительных актов против XVIII века». Выше мы указали ошибку Сент-Бёва в защите подлинности мемуаров. По существу знаменитый критик, конечно, прав, но аргументация его не разрешает вопроса о подлинности; во всяком случае предположения о «редактировании» мемуаров Лозэна, воспитанника маркизы Помпадур, взошедшего на эшафот, генералом Конвента не снимаются.

Остановимся в заключение на мемуарах Сансона (Sanson), вышедших впервые в 1830 году.

Знаменитые мемуары Сансона переведены были в свое время на многие европейские языки. Имя Сансона едва ли известно большинству читателей. Мы полагаем, что небезынтересно осветить эту мистификацию подробно, в связи с личностью автора, которому приписывались мемуары.

Сансоны — династия французских палачей. До Великой революции во Франции, насчитывавшей около ста семидесяти палачей, известно было несколько династий этих «исполнителей судебных приговоров», как они официально именовались (les exécuteurs des jugements criminels); [1] дина-

---

[1] Другое официальное наименование: «exécuteurs des hautes oeuvres» — «исполнители высоких дел».

стии Дэморэ, Жуанн, Ферэ и Сансон являлись основными. Главнейшей и одной из самых древних считалась династия Сансон—палачи Парижа, Тура и Реймса.

Французскому историку Ленотру удалось по архивным документам установить историю семьи Сансон,[1] перешедшей от службы Людовикам на службу Национальному собранию и Конвенту, чтобы затем послужить Наполеону и реставрации Бурбонов. Впервые в архивных материалах упоминается имя Сансон в 1688 году: Шарль Сансон, по прозвищу Лонгваль, указом Людовика XIV назначается палачом Парижа. Его сын Шарль официально наследовал ему в этой должности в 1707 году и в 1726 году через нотариуса передал титул палача своему семилетнему сыну Шарль-Жан-Батисту, до совершеннолетия которого исполнял обязанности палача его официальный помощник. В 1740 году Шарль-Жан-Батист приступил к исполнению обязанностей; разбитый параличом через четырнадцать лет, он работать не мог, и, хотя его старший сын Шарль-Анри фактически замещал его с 1751 года, титул перешел к Шарлю-Анри, когда третий «monsieur de Paris» из рода Сансонов умер. Официально Шарль-Анри назначен был после смерти отца в

---

[1] G. Lenôtre. La Guillotine (D'aprés les documents inédits tirés des Archives de l'Etat), Paris, 1908, p. 107—125, 102, 198 etc.

1778 году, а все шесть его братьев получили назначение на должность палачей в разных городах (дядя Шарль-Анри занимался той же профессией в Реймсе, где ему наследовал его сын). Таким образом, когда разразилась революция, Шарль-Анри Сансон занимал пост палача одиннадцать лет, хотя фактически выполнял обязанности значительно дольше. В 1789 году Шарль-Анри с тем же титулом перешел на службу республики и по болезни сложил свои обязанности в сентябре 1794 года. Перед глазами его прошла вся революция. Современники дали ему прозвище «La clef de voûte de la Révolution» — «красугольный камень революции». Преемником его тогда же назначен был его сын Анри, после смерти которого в 1840 году официально получил должность «исполнителя служебных приговоров» последний палач из рода Сансонов — Клеман-Анри.

Итак, шесть поколений палачей. Легко предположить, какое значение — историческое и психологическое — имели бы воспоминания хотя бы одного из Сансонов — Шарль-Анри. И в 1829 году эти воспоминания «monsieur de Paris» в эпоху революции появились (в двух томах). Они были поддельны, а автором их, как установлено, являлся Бальзак, и только несколько глав писал упоминаемый нами Леритье. Для «Мемуаров» Бальзак выделил из своих «Сцен из жизни политической и жизни военной» несколько глав, а вводная

глава впоследствии была названа «Мессой в 1793 году». Для того, чтобы связать это введение с дальнейшими воспоминаниями, Бальзак заставил Шарль-Анри Сансона перед смертью отдать свои мемуары священнику, который некогда в присутствии Сансона служил мессу на следующий день после казни Людовика XVI. Бальзаком был собран значительный материал, относящийся к революционной эпохе, но читатель, повидимому избалованный в эти годы мемуарами «скандального» типа, написанными героями той же эпохи, почти не обратил внимания на воспоминания палача. Мемуары успеха не имели, как не имела успеха и вторая подделка воспоминаний Шарль-Анри, вышедших в следующем — 1830 году. Однотомные мемуары, «опубликованные Грегуаром», представляли собой сводку анекдотов, относящихся к революции, и никакого интереса не представляли.

Иная судьба ожидала третью подделку, опубликованную в 1863 году. История этой мистификации несомненно представляет интерес, ибо полное название «мемуаров» (в шести томах) было таково: «Семь поколений палачей, 1688—1847, Мемуары Сансонов (des Sanson), приведенные в порядок, редактированные и опубликованные А. Сансоном, палачом при французском суде». В мистификации Бальзака в подзаголовке упоминалось имя Сансона, палача во время революции; оба бальзаковских томика посвящены были рево-

люционной эпохе. В подзаголовке второй подделки имя Сансона совсем не упоминалось, а «воспоминания» Сансона тоже относились к периоду 1789—1794 года. В шеститомной же мистификации не только даны были «воспоминания» нескольких членов рода Сансон, но и указан был редактор мемуаров — сам палач, последний палач из рода Сансонов. На этот раз «Мемуары» имели огромный успех — одно только иллюстрированное издание разошлось в восьмидесяти тысячах экземпляров и шесть томов переводились на иностранные языки. Но имел ли к ним какое-нибудь отношение Клеман-Анри Сансон, в 1840 году официально занявший должность, на которую имел права по установившейся традиции? Отношение он имел, но отнюдь не редактировал никаких воспоминаний своих предков, как и не давал своих собственных. Судьба последнего палача не лишена интереса. Клеман-Анри прослужил палачом только семь лет. В 1847 году он был уволен — в истории рода Сансонов это был первый и последний случай. Увольнение произошло по причине несколько необычной. Дело в том, что Клеман-Анри любил широко жить и, несмотря на полученное им по наследству состояние, скоро попал в зависимость от ростовщиков. Последние в один прекрасный день посадили его в Клиши за неплатеж долгов, соглашаясь выпустить только с одним условием — Сансон должен был отдать им под залог задолженных сумм

гильотину. Рассчитывая скоро расплатиться, Клеман-Анри согласился, отдал гильотину, но к несчастью скоро получил приказ от судебных властей явиться для исполнения обязанностей. Кредиторы отдавать залог до расплаты не пожелали, вмешались, конечно, власти, но после этого инцидента правительство уволило неудачливого палача, назначив на его место другого. Династия Сансонов прекратилась. Клеман-Анри исчез, но в начале 60-х годов его нашел некий журналист, который предложил ему от имени издательства крупную сумму за право воспользоваться при издании «Мемуаров» именем последнего Сансона как редактора. Фамилия журналиста, приступившего к написанию мемуаров Сансона, была д'Ольбрез (d'Olbreuse). Сансон согласился. Д'Ольбрез написал предисловие, в котором дал волю фантазии: в день своей отставки последний из Сансонов поставил-де перед портретами предков лохань с водой и торжественно вымыл руки для того, чтобы смыть кровь «своих ближних». Написав три-четыре первых главы, д'Ольбрез отыскал какого-то романиста (фамилия его неизвестна), который, в сущности, и написал все мемуары. А Сансон за свое «молчание» получил около тридцати тысяч франков. Мистификация раскрылась в 1875 году, и, таким образом, расценивать мемуары следует как исторический роман-хронику. С этой точки зрения «Мемуары» далеко не безынтересны.

ПОДДЕЛКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ПРИПИСЫВАЕМЫХ ВЫМЫШЛЕННЫМ АВТОРАМ

Две стадии в процессе творчества мистификатора обнажаются наиболее рельефно в тех подделках, авторство которых приписано лицам, никогда не существовавшим. Прежде чем приступить к выбору темы будущей мистификации, автор долго и тщательно работает над созданием образа мнимого автора. Нетрудно убедиться, что эта стадия в процессе творчества ничем психологически не отличается от обычного творческого процесса: создается вымышленный герой, психические черты которого определяются эпохой и классом, чтобы затем от имени этого героя развернуть систему идей и представлений, увидеть других героев и связать их, если это необходимо, системой сюжетных мотивов. Вполне очевидно, что границы «эпохи» и «класса» раздвинуты в равной мере для писателя, творящего своих героев, и для мистификатора, создающего мнимого автора. Они значительно шире, чем биографии исторических лиц всех возможных типов, и в этих границах мистификатор чувствует себя не менее, чем писатель, свободным, — несравненно более свободным, чем авторы подделок, о которых мы рассказали выше. Подделки, на которых нам предстоит остановиться в этом разделе, обнаружат в полной мере, что мистификатор, приписывающий свое произведение вымышленному

автору, строит его образ по тем же законам психологии творчества, по которым создаются герои его мистификации. Но, прежде чем начать обзор таких подделок, следует остановиться на «Монахине» (La Religieuse) Дидро. История создания «La Religieuse» является прекрасной иллюстрацией сказанного выше.

«La Religieuse» стоит в какой-то мере особняком среди произведений Дидро. В этом романе Дидро выступает в роли моралиста, но то мастерство, с которым книга написана, заставляет об этом забыть, благодаря чему общественная ценность «Монахини» не снижается. С большой силой Дидро поставил и разрешил вопрос о том, что представляют собой женские монастыри XVIII века. Героиня романа — Сюзанна, шестнадцатилетняя девушка, отдана своей матерью в монастырь. Сюзанна невинна, но наблюдательна — достаточно наблюдательна для того, чтобы читатель пришел в ужас при описании закулисных сторон монастырской жизни. Протестующая Сюзанна не только обнажила систему духовного насилия, тонко разработанную за стенами обителей, но и раскрыла также тайны монастырской жизни, о которых Франция XVIII века узнавала из процессов, а узнавая, забывала через короткий срок. Дидро не сгустил красок — он показал себя большим художником, мастерски сведя воедино данные о ряде процессов перед парламентом нескольких аббатств, главным образом аб-

батства Clairvaux; эти процессы обнаружили инквизиционные меры, применяемые к монахиням, вся вина которых состояла в том, что они попали за монастырские стены не по своей воле и не считали себя обязанными выполнять монастырские обеты. Таких монахинь заставляли поднимать раскаленные щипцы, помещали их на ночь в холодные подвалы, пол которых усыпали битым стеклом, укладывали в гроб, заставляя товарок служить над гробом панихиды, и т. д. и т. д. — словом, не только издевались, но и применяли меры физического воздействия. Святости, в кавычках, монастырского обета Дидро противопоставил чистоту девушки, не принимающей ни насилия, ни насильно навязываемой святости. Образ этой девушки, законченный и цельный, разработан был им не в процессе создания романа. Сюзанна задумана была как автор писем, в реальности которого Дидро должен был убедить третье лицо: Сюзанна задумана была и разработана как вымышленный автор литературной подделки, чтобы затем, не претерпев ни малейших изменений, войти в роман «Монахиня» героиней.

Фридрих Гримм — один из виднейших сотрудников Энциклопедии, автор «Correspondance littéraire» и друг Дидро, рассказывает историю создания «La Religieuse». Один из преданных энциклопедистам друзей маркиз Круамар (Croimare), офицер королевской гвардии, ушел в отставку и

в 1759 году уединился в свое нормандское поместье. Для всех членов кружка m-me Эпинэ (Epinay), салон которой был «штабом» энциклопедистов, отъезд Круамара являлся большой потерей. Несмотря на настойчивые просьбы энциклопедистов вернуться в Париж, Круамар твердо решил остаться в Нормандии. Когда попытки энциклопедистов ни к чему не привели, Дидро решил прибегнуть к мистификации. Он вспомнил, что, незадолго перед отъездом Круамара, одна молодая монахиня из Лоншан возбудила судебный процесс о выходе из монастыря, куда против воли она заключена была родителями. Круамар очень возмущался этим насилием, и Дидро решил использовать гуманность приятеля в интересах своих друзей. От имени мифической молодой монахини Сюзанны Симонэн (Simonin), бежавшей из монастыря, он написал Круамару письмо с просьбой о помощи и защите. Маркиз принял очень близко к сердцу горе несчастной девушки, и завязалась переписка. По просьбе мнимой Сюзанны Круамар адресовал свои письма на имя вдовы офицера m-me Мадэн, жившей в Версали. Эта m-me Мадэн пересылала письма Дидро, не зная их содержания, и через нее же шли ответные письма Дидро. Женский почерк Дидро подделал превосходно; часть писем была от имени Сюзанны, другая от имени m-me Мадэн. Когда Круамар захотел узнать более подробно биографию Сюзанны, Дидро перед этим

ю остановился, а, описывая несчастья бедной девушки, увлекался так, что друзья заставали его плачущим над ответными письмами маркизу. Последний все же обманул ожидания Дидро: вместо того, чтобы приехать в Париж, Круамар предложил Сюзанне приехать к нему в поместье компаньонкой его дочери.

Видя, что мистификация принимает неожиданный оборот, Дидро решил обречь Сюзанну на смерть и в ближайшем письме от имени m-me Мадэн сообщил о том, что несчастная девушка умерла. Круамар был глубоко и искренне огорчен смертью девушки и просил вдову офицера прислать ему те записки, которые якобы вела Сюзанна о своем пребывании в монастыре. Неизвестно, послал ли Дидро Круамару эти воспоминания Сюзанны, т. е. написанный им роман «La Religieuse», [1] героиню которого он нарисовал в письмах, пересланных через m-me Мадэн. Только через восемь лет вернулся маркиз в Париж, где встретил вдову офицера в салоне m-me Эпинэ. Недоумение, которым ответила m-me Мадэн на вопросы маркиза, обнаружило мистификацию.

---

[1] Напечатана была только в 1796 г. Попутно небезынтересно отметить, что, несмотря на значение Дидро в истории французской просветительной литературы XVIII века все лучшие его произведения опубликованы были спустя долгое время после их создания: «Le Rêve de d'Alambert», написанная в 1769 г., остава-

Каждый из мистификаторов, прибегающих к подделке произведений, которые он приписывает вымышленным авторам, работает над образом так, как работал над ним Дидро; часто биографические данные о мнимом авторе сообщаются в предисловии, нередко там же дается его характеристика, т. е. кладутся первые штрихи образа, который вырастает из произведения. Иногда предисловия не бывает, но это не мешает тому, чтобы из талантливой подделки выростал образ цельный и законченный. Ибо вполне очевидно, что эффективность подделки стоит в прямой зависимости от степени мастерства, с каким мистификатор разрабатывает образ главного, основного своего героя — вымышленного автора. Дидро разработал его так, что его мифическая Сюзанна легко и свободно вошла героиней в «Монахиню», являя собой художественно-законченный тип. Другие разрабатывали его не менее художественно, чем Дидро; подобно авторам тех подделок, о которых мы выше говорили, они прибегали к самым разнообразным литературным

лась ненапечатанной в течение шестидесяти лет; «Voyage de Bougainville», написанная в 1772 г., увидела свет в 1796 г. — через 12 лет после его смерти; «La Refutation du livre d'Helvetius intitulé: l'Homme» оставалась в рукописи до 1875 г. Наконец, замечательная повесть «Le Noveu de Rameau» напечатана была в Германии через 28 лет после написания, а во Франции почти через полвека.

жанрам. Немало религиозных апокрифов знает история церкви, которой не удавалось в ряде случаев установить реальность неведомых и вновь открытых авторов, а из подделок, авторами коих несомненно являются богословы, следует упомянуть хотя бы о двух. Первая из них ввела в заблуждение Вольтера, нашедшего в Парижской национальной библиотеке книгу «Ezour-Vedam», комментирующую Веды. Вольтер не сомневался, что книга написана была браминами до похода в Индию Александра Македонского. Французский перевод этой санскритской рукописи издан был в 1778 году, и через некоторое время удалось установить поддельность этих комментариев, написанных католическими миссионерами, в задачу которых входило извращение учения браминов. В Индии, в библиотеке миссионеров найдены были комментарии такого же религиозно-полемического характера к другим частям Вед, также приписанные браминам. Аналогичной подделкой введен был в заблуждение и английский санскритолог Джонс (Jones), переведший вновь открытые стихи из Пураны, заключающие историю Ноя и написанные каким-то индусом, подделавшим старинный санскритский манускрипт.

Другая подделка связана с историей розенкрейцерства. В начале XVII века появились в Германии две книги под названием «Fama Fraternitatis» славного ордена Розенкрейца и «Confessio Fraternitatis» того же ордена, в коих вымышлен-

ный автор повествовал о вымышленном Христиане Розенкрейце, познавшем во время путешествия на Востоке тайны персидских и египетских магов и основавшем в Европе тайный орден, члены которого общаются между собой при помощи тайных знаков и занимаются врачеванием по системе эзотерических учений Востока. В существование Розенкрейца и общества «Розового Креста» поверили многие ученые, и скоро орден, следы которого искали, но найти не могли, завоевал себе прочную славу, хотя в двух упомянутых книгах достаточно ощутим был элемент памфлета — памфлета на современных алхимиков. Этот сатирический характер еще отчетливее проступал в книге «Химический брак Христиана Розенкрейца», написанной — предположительно — протестантским богословом Андрэ (Andreae), которого считают также автором упомянутых книг, посвященных истории возникновения и догме розенкрейцерства.

Классике Греции и Рима мистификаторы подарили немало вымышленных авторов. Ученые средневековья не довольствовались «находками» неведомых opus'ов известных писателей и сообщали друг другу об «открытиях» новых неведомых имен, как сообщил в XVI веке Мюрэ, прислав собственные свои стихи ученому Скалигеру (Scaliger), опубликовавшему их как новонайденные стихи латинских поэтов Attius'а и Trabeas'а. Создал вымышленного латинского поэта и зна-

менитый Гез де-Бальзак (Guez de Balzac), которому французская проза столь многим обязана. Большой мастер латинской версификации, Гез включил в издание своих латинских стихотворений, вышедших в 1665 году, после его смерти, стихотворение, восхвалявшее Нерона, якобы найденное им на полуистлевшем пергаменте и приписанное неизвестному современнику Нерона. Стихотворение это долгое время не вызывало никаких подозрений и включалось в антологии латинских поэтов, пока не удалось доказать его подделькость. Перечислять аналогичные подделки мы не будем; отметим лишь некоторые, связанные с именами хорошо известными. В первую очередь следует упомянуть об опубликованном Монтескье в 1729 году переводе замечательной греческой поэмы в прозе в духе Сафо, очень скоро переведенной на европейские языки. В предисловии автор «Духа законов» сообщал, что поэма эта — в семь песен — «Temple de Gnide» написана неизвестным поэтом, жившим после Сафо, и найдена им в библиотеке греческого епископа. Только значительно позже Монтескье признался в мистификации. Не менее искусно были подделаны в 1826 году знаменитым итальянским поэтом Леопарди две греческие оды в стиле Анакреона, написанные якобы неведомыми поэтами. Тот же Леопарди издал и вторую подделку — перевод латинского пересказа греческой хроники, посвященной истории отцов церкви и

описанию горы Синая. Едва ли не самой удачной из подделок античных классиков следует признать мистификацию Пьера Луиса (Louys), отделенную от нас сравнительно небольшим промежутком времени. Томик «Песен Билитис» (Chansons de Bilitis) вышел в 1894 году; раньше отдельные песни печатались в «Mercure de France». В предисловии к сборнику Луис сообщал о найденных им «песнях» неизвестной греческой поэтессы шестого века до нашей эры и упомянул о том, что некий dr Heim даже разыскал могилу Билитис в Palaeo-Limisso. Два немецких ученых — Эрнст и Вилламовиц-Мюлендорфф — тотчас же посвятили новооткрытой поэтессе статьи, в «Словарь писателей» Лолье и Жиделя Билитис включена была как автор «элегий и пасторалей», и в следующем издании «Песен» Луис поместил ее портрет, для которого скульптор Лоранс (Laurens) скопировал одну из терракот Лувра. Успех Билитис был так велик, что немало посетительниц Лувра тщательно разыскивали в античных залах бюст «новой Сафо», а одна из писательниц переложила в стихи несколько буколических «песен» и с воспитательной целью поместила в «Revue des jeunes filles» как образцы высокого эллинского искусства. Еще в 1908 году не всем известно было о мистификации Луиса: французский «переводчик» получил в упомянутом году от одного афинского профессора письмо с просьбой указать, где хранятся

оригиналы Билитис — в библиотеке афинского университета профессор их не нашел.

Мистификаторы находили «неизвестных поэтов» не только в античном мире. Самые известные литературные подделки произведений, приписываемых вымышленным авторам, «открыли» замечательных писателей, живших в эпоху средневековья и в новое время. Среди таких подделок едва ли не самой значительной являются «Поэмы Роулея». Значительность ее измеряется не условной исследовательской оценкой: автор не долго вводил в заблуждение исследователей, и, тем не менее, мистификация Чаттертона (Chatterton) должна занять место в первом ряду замечательных подделок.

. . . . Чудесный мальчик
Бессонная душа, угасшая в гордыни.

Не один Вордсворт писал об этом «чудесном мальчике». Вся плеяда великих английских поэтов помнила Томаса Чаттертона: Джон Китс посвятил памяти Чаттертона своего «Эндимиона», Шелли, Кольридж и Россети преклонялись перед его гением и оплакивали трагическую смерть. А во Франции Альфред де-Виньи дал драму «Чаттертон».

Томас Чаттертон жил недолго — восемнадцати лет он покончил с собой. Его жизнь, поэтическая судьба и история его мистификации представляют особый интерес, ибо наследие, оста-

вленное мальчиком, не позволяет сомневаться в том, какого поэта потеряла Англия.

В одном из старинных английских городов Бристоле у музыканта, поэта и фантазера Томаса Чаттертона, певчего бристольского собора, в 1752 году родился сын, которому дали имя Томас. Дядя Томаса служил понамарем в старинной редклиффской церкви, «гордости Бристоля и западных земель». Все детство Томаса связано с этой редклиффской церковью — великолепным образцом готики. С малых лет он дышал воздухом средневековья: для впечатлительного мальчика, сжившегося со статуями рыцарей и монахов, проводящего все досуги в церкви, словно не существовало Бристоля XVIII века. Средневековая готика не только дала толчок развитию его эстетического вкуса, но и строго ограничила круг его эстетических интересов. Он жил в прошлом и хотел об этом прошлом знать — знать как можно больше. Отданный в школу при кольстонском госпитале, расположенном у развалин старого кармелитского монастыря, он очень много читал. В восемь лет он мог читать целый день не отрываясь и интересовался, например, английским языком средневековья — читал «Dictionarium Anglo-Britannicum» Джона Керсея. [1] Творческая его фантазия заполнена была образами средневековой Англии; он словно торопился прочесть

---

[1] Enc. Brit. 1926, v. VI, p. 11.

все, что нарисовало бы ему быт и нравы XV века, и по скудным упоминаниям в отчетах магистрата о тех или иных жителях средневекового Бристоля пытался воссоздать давно забытые образы. Одиннадцати лет он впервые выступил в печати. Повод был необычный: во дворе редклиффской церкви кто-то разрушил крест, и Чаттертон послал в местную газету сатиру на «церковных вандалов». А летом 1764 года он уже сообщил одному из своих товарищей по школе о том, что нашел в одном из ящиков редклиффской церкви много старинных рукописей.[1]

Итак, у двенадцатилетнего Чаттертона уже оформились все те образы, которые он ввел в свою мистификацию.

Редклиффскую церковь реставрировал в XV веке богатый бристольский купец Кениндж. По старинным документам Чаттертон смог восстановить некоторые пункты биографии Кениндже: купец несколько раз бывал мэром города в эпоху Генриха VI, а однажды послан был Бристолем в парламент. Эта фигура купца подверглась основательной творческой переработке. Чаттертон сотворил из него просвещенного покровителя наук и искусств, окружил его лицами частью историческими (о них он узнал из городских отчетов), частью вымышленными. Среди последних он создал фигуру поэта Томаса Роулея (Rowley),

---

[1] Boers, op. cit., p. 346.

приходского священника, любителя древних рукописей, ставшего чем-то в роде придворного поэта при Кениндже. Роулей якобы писал для домашнего театра бристольского купца интерлюдии «Элла», «Годвин» и др. Сам Кениндж тоже, по замыслу мальчика, занимался литературой, а Роулей нередко восхвалял своего покровителя в приветственных стихах. Участвовали в этом кружке и другие поэты: вымышленный каноник Джон Икэм писал иногда совместно с Роулеем, бывал в доме Кениснджа и Джон Лидгэт — популярный поэт той эпохи.

По мере создания всех этих интерлюдий и поэм, мальчик все чаще и чаще упоминал товарищам по школе и своему наставнику о сделанном им «открытии» — о находке в редклиффской церкви старинных манускриптов — произведений Роулея, описаний некоторых городских событий, писем, заметок, счетов и т. д. В 1767 году он показал оловяннику Бэргэму пергамент, украшенный гербами, на которые якобы имели право предки оловянника, а также переписанную рукой Чаттертона поэму, написанную одним из этих предков. Затем он дал Баррэтту, собирающему материал по истории Бристоля, копии различных документов, относящихся к редклиффской церкви, и две поэмы Роулея: «Битва при Гастингсе» и «Парламент духов». А в следующем году в «Бристольской газете Фарлея» появилась **первая** подделка: в связи с открытием нового моста

через реку Эвон, Чаттертон анонимно послал редактору описание открытия старого моста в эпоху Генриха II, якобы скопированное со старых рукописей. Вслед за этим он передал Кэткотту несколько копий «трагических интерлюдий» Роулея: «Элла», «Бристольская трагедия» и др. Одну из копий «Эллы» он послал лондонскому издателю Додсли, последний ничего не ответил, и Чаттертон послал Горэсу Уольполю копию отрывка из «The Ryse of Peyncteynge yn England» — произведение, написанное Роулеем для Кеннинджа. Уольполь являлся хорошим знатоком средневековья. В присланном произведении Чаттертон дал историю Эффлима, живописца по стеклу, взятого в плен датчанами. Уольполь не заподозрел мистификации и в ответном письме дал очень высокую оценку «стихам аббата Джона», запросив о том, где были найдены рукописи.

Но второй отрывок вызвал у Уольполя подозрения. Следует помнить, что в то время общественное мнение склонялось к выводу о мистификации Мак Ферсона, и потому Уольполь насторожился. Посоветовавшись с Греем (мы упоминали его в истории Оссиана), он признал второй отрывок — «The Ryse of Peyncteynge yn England» — поддельным, о чем очень мягко сообщил юноше в Бристоль. По требованию Чаттертона Уольполь отослал ему рукопись. Как раз в это время Чаттертон начал сотрудничать в лондонском журнальчике «Городской и сельский

журнал», куда посылал статейки и небольшие стихи. В этом журнале ему удалось поместить и «Элинор и Джюг» — единственную поэму Роулея, напечатанную при жизни юноши.

Покинул он Бристоль в следующем, 1770 году и переехал в Лондон. Его литературный заработок был столь ничтожен, что нередко он в течение трех дней ничего не ел. В августе этого же года он отравился.

Смерть его прошла, конечно, незамеченной. Но мало-по-малу распространился слух о том, что в Бристоле хранятся старинные рукописи, а юноша, «открывший» их, умер от голода. Через шесть лет после смерти Чаттертона, Сэмюэль Джонсон, отрицавший, как мы видели, подлинность Оссиана, приехал в Бристоль и исследовал рукописи погибшего поэта — «поэмы Роулея». Мнение свое о Чаттертоне он сформулировал так: «Это — самый исключительный юноша из всех, которых я когда-либо знал. Удивляться нужно тому, как мог этот ребенок написать такие вещи».

Несмотря на то, что изданным через год поэмам Роулея было предпослано издателем Тирвиттом предисловие, в коем раскрывалась мистификация, вокруг вопроса о подделке завязался спор. Четверо ученых богословов — Симонс, Шервин, Брайан и Миллс — отрицали мистификацию. Спор этот, разумеется, можно считать решенным. Пергаменты, которые нашел, по его

словам, Чаттертон, подделаны были весьма неумело — мальчик не был искусен в тонкостях мистификации. Доказаны были и филологические в них ошибки. Что же касается художественных достоинств поэм Роулея и способности гениального мальчика передать дух средневековья — об этом не было спора. Англия потеряла, по словам Мэлона (Malone), «величайшего гения со времен Шекспира».

Как видим, неизвестный поэт XV века Роулей не получил в Англии признания. У неизвестного французского поэта XV века была иная судьба — по крайней мере временно. Мы говорим о Клотильде де-Сюрвилль (dame de Surville). До сей поры не установлено, в сущности, кто был автором стихов Клотильды де-Сюрвилль. Обстоятельства, сопровождавшие «открытие» этой «труверессы» средневековой Франции, заставляют думать, что авторов было несколько. А эти обстоятельства не совсем обычны.

В королевской армии в восьмидесятых годах XVIII века служил капитаном маркиз Жозеф Этьенн де-Сюрвилль. Маркиз был натурой романтической, пописывал стихи и даже издал сборник — весьма плохой. В восемьдесят девятом году он не колеблясь стал роялистом и после очередной неудачной борьбы с солдатами республики очутился в Дюссельдорфе. Там он сошелся с товарищем по несчастью — виконтом Вандербургом, которому поведал о том, что в родном его по-

местьи во время революции сожжены были драгоценные старинные рукописи; эти рукописи содержали якобы замечательные стихи, автором коих являлась dame де-Сюрвилль — один из далеких предков маркиза. К счастью ему удалось переписать эти манускрипты; с некоторыми поэмами роялистски настроенной «трувёрессы» маркиз познакомил приятеля, сообщив о том, что по возвращении на родину он предполагает издать целый сборник Клотильды де-Сюрвилль. Вандербургу стихи очень понравились, и он одобрил затею. Вслед за этим судьба разлучила друзей. Сюрвилль уже во времена Директории получил приказ пробраться во Францию как «тайный королевский комиссар» нескольких областей, а Вандербург остался за границей. Директория сменилась консулатом, а Сюрвилль, продолжая выполнять свои функции «тайного комиссара», пойман был полицией Барра̀ и приговорен к смерти. Из тюрьмы он написал жене письмо, в котором сообщил о том, что ей будут доставлены копии «бессмертных произведений Клотильды», и она должна позаботиться об издании этих произведений. И действительно, вскоре после гильотинирования маркиза его вдове были доставлены стихи dame де-Сюрвилль, переписанные рукой королевского комиссара. Вместе с Вандербургом вдова Сюрвилля предприняла шаги к их изданию, и в 1803 году выпущен был в свет томик: «Стихотворения Маргариты-Элео-

поры-Клотильды дю-Валлон-Шали, dame де-Сюрвилль, французского поэта XV века». В сборник вошло 37 рондо, триолетов, героических посланий и стихотворений, снабженных предисловием Вандербурга и «биографией» автора. Из биографии читатель узнавал о том, что Клотильда родилась в 1405 году, одиннадцатилетним ребенком переводила Петрарку и, выйдя замуж за Беранже Сюрвилля, скоро должна была расстаться с мужем, которого «призывала честь» сражаться на стороне дофина Карла.

Сборник встретил прекрасный прием. В полтора года разошлись три издания — в те времена это говорило о большом успехе. Нужно сказать, что «стихи Клотильды» действительно не лишены некоторых поэтических достоинств, а судьба Клотильды, потерявшей мужа, лишенной друзей и испытавшей на старости лет немало горя, заставляла современников Сюрвилля особенно высоко ценить чувствительность «труверессы». Два авторитетных историка литературы — Мишо (Michaud) и академик Сен-Круа — высказались за подлинность стихов. Заподозрел мистификацию Жингене, а редактор «Journal de Paris» Каррион-Низа объявил маркиза Сюрвилль автором подделки. Вандербург категорически опровергал это заявление и был заподозрен в соавторстве. Клотильда де-Сюрвилль настолько привлекла внимание критики и читателей, что в 1821 году появились «неизданные ее стихи».

Эти стихи опубликовал Нодье. Подделка была сфабрикована не без цинизма: Нодье заставляет Клотильду воспевать спутников Сатурна, открытых через двести лет после ее смерти. «Проблемой Сюрвилль» занялись виднейшие критики. В тридцатых годах Сэнт-Бёв привел доказательства мистификации — открыл в посланиях и рондо Клотильды перепевы Вольтера и Беркэна. В ответ на это профессор Антонин Масэ (Macé), защищая «подлинность» стихов, добыл документы о браке Клотильды, установив тем самым, что «трувересса» некогда существовала. Но, конечно, эта находка не разрешала вопроса, и «проблема Сюрвилль» долго интересовала литературные круги Франции. Налицо была мистификация, но кто ее автор? Маркиз Сюрвилль литературной культурой не отличался, Вандербург, как выяснилось, не был заинтересован в мистификации. Возможно таким образом, что кто-то третий принял участие в мистификации. Подозрения падают на де-Бразэ (de Brasais), тонкого литературного знатока, с которым был хорошо знаком Сюрвилль. Но доказать этого, разумеется, нельзя.

Маркиз Сюрвилль «создал» поэтессу XV века; молодой Мериме, за два года до своих иллирийских песен, создал Клару Газуль (Clara Gazul). В 1825 году несколько друзей во главе с Мериме организовали литературный кружок. Участники кружка (среди них упоминаемый выше Ампер) собирались у Делеклюза (Delécluze)

(художника, а позднее художественного критика), занимались изучением английской поэзии и читали друг другу свои произведения. На одном из очередных собраний Мериме прочел две пьесы — «Испанцы в Дании» и «Женщина-дьявол», или «Искушение св. Антония», а через некоторое время «Африканскую любовь». Эти пьески выдержаны были в духе Лопе-де-Вега, и романтическая их окраска не заставляла сомневаться в том, на чьей стороне литературные симпатии молодого автора: все члены кружка были ярыми противниками классической школы. Пьесы встретили горячий прием молодых романтиков, и Мериме решился дебютировать отдельной книгой. Но выступить с открытым забралом он не рискнул и задумал мистификацию. Решив к ней прибегнуть, он, естественно, должен был позаботиться о создании образа мнимого автора. Предшественником сказителя Маглановича в первой подделке его была молодая испанка Клара Газуль. Родилась она в 1799 году, воспитывалась под наблюдением родственника своего патера Медрано, следователя при суде в Гренаде. Этот воспитатель «походил на Цербера», держал ее взаперти и, после того как поймал на месте преступления — она писала любовную записку, — заточил Клару в монастырь. Из монастыря Клара бежала, а «переводчику» удалось встретить ее в Англии и перевести там написанные ею пьесы. Заметка о Кларе подписана

была Жозефом Летранжем (Lestrange), а в книге, кроме названных трех пьес, помещены были еще две: «Ines Mendo, или торжество предрассудка» и «Небо и ад». Для большей убедительности Мериме решил снабдить книгу портретом автора. Позировал для портрета о н с а м — в мантилье с обнаженной шеей, украшенной жемчужным ожерельем с крестом. Рисовал «испанскую писательницу» его друг Делеклюз; портретом этим снабжены не все экземпляры. [1]

В тайну было посвящено немало людей, и мистификация не удалась — не удалась в том смысле, что ученые не дали себя провести. «Проблемы Клары Газуль» не возникло. Французские театры в 1825 году еще не открыли своих дверей драме новой школы, и книга осталась лежать на складе издательства. В историю литературы пьесы молодого Мериме вошли как образец раннего французского романтизма 30-х годов; в свое время они были переведены в Англии как образец «романтического театра», и Гёте рекомендовал своим близким с ними познакомиться.

Талантливую современницу-поэтессу, обратившую на себя внимание Вольтера, открыл в XVIII веке Дефорж-Майар (Desforges-Maillard). К мистификации Дефорж прибег после того, как его

---

[1] La Fiche Bibliogr. Franç. établie par H. Talvart. F. 85.

собственные стихи, посланные на конкурс Французской академии, не были премированы и журналы отказывались их печатать. После этого Деформ послал в «Mercure de France» от имени бретонки m-lle Малькрэ де-ля-Винь (Malcrais de la Vigne) ряд стихотворений, которые тотчас же были напечатаны. Сборник стихотворений бретонки вышел в 1735 году в Париже. Вольтер посвятил поэтессе стихи. В Париже сборник де-ля-Винь имел очень большой успех, тогда как стихи Деформа лишены были каких бы то ни было достоинств; критика не переставала это подчеркивать после того, как Деформ раскрыл свою мистификацию.

Подобно тем, кто повинен был в подделках двух других видов, мистификаторы, создававшие авторов, прибегали ко всем жанрам. История литературы регистрировала романы, исторические исследования, описания путешествий и т. д. приписываемые авторам, никогда не существовавшим.

Свой роман «За́мок Отранто» (Castle of Otranto) Горэс Уольполь, неоднократно нами упоминаемый, издал в 1764 году. Этот роман, положивший начало «страшному жанру», вышел как перевод «Вильяма Маршалла с итальянского манускрипта Онуфрио Муральто (Onufrio Muralto), каноника церкви св. Николая в Отранто», причем существование этого манускрипта никаких сомнений не вызывало. Только в предисловии

ко второму изданию Уольполь раскрыл мистификацию. Как перевод с арабского манускрипта вышла в 1786 году и замечательная повесть «Vateck», которая, по словам Байрона, «превосходит все европейские подражания». Но в этой мистификации автор не повинен. Имя автора — Бекфорд (Beckford). Написал он свою повесть в трое суток по-французски, а английский переводчик Генли (Henley) издал ее во время отсутствия Бекфорда из Англии, как перевод с арабской рукописи. Взбешенный Бекфорд издал тогда в Лозанне «Vateck'а» по-французски, на каковом языке повесть неоднократно переиздавалась; одно из изданий вышло между прочим с предисловием Стефана Малларме. Большой успех в середине XVIII века имела книга «The Oekonomy of Human Life», написанная якобы брамином и переведенная с индусского манускрипта. Книга неоднократно переводилась на ряд европейских языков, причем автора ее установить не удалось и по настоящее время.

С арабской рукописи якобы переведена была и книга «История завоевания Испании маврами», вышедшая в двух томах в 1600 году — одна из самых старых подделок исторического исследования. Значение этой арабской хроники в историографии Испании очень велико. Книгой Abulcacim'а, мнимого автора хроники и современника завоевания, пользовались все историки XVII века как материалом, не вызывающим никаких

сомнений, вплоть до начала XVIII века, когда было доказано, что переводчик Мигель де-Луна (Miguel de Luna) написал всю историю завоевания, замистифицировав европейских ученых. Большую сенсацию вызвала находка итальянского антиквара Курцио (Curzio). В 1637 году он опубликовал «Фрагменты этрусской древности» («Ethruscarum antiquitatem Fragmenta») по манускриптам, найденным им закопанными в землю.

Эти фрагменты заставляли отказаться от целого ряда данных по истории древнего Рима, считавшихся твердо установленными. Но находка скоро была разоблачена: установили, что Курцио, дабы придать пергаменту старинный вид, сам закопал подделанный им манускрипт в землю. Такая же судьба — разоблачение — постигла изданную в начале XVIII века рифмованную старинную хронику по истории Бельгии — «Analecta Belgica». Что же касается подделки Велла (Vella), на ней следует остановиться подробней, ибо история ее раскрытия крайне интересна. В 1762 году капеллан Мальтийского ордена Велла, сопровождая в Палермо арабского посла в его посещении одного из аббатств, увидел в библиотеке старинную арабскую рукопись. Эта находка натолкнула его на мысль помочь историкам в разыскании материалов для освещения двухвекового периода из истории Сицилии. Когда посол уехал в Африку, Велла распустил слух, что дипломат

нашел древнюю арабскую рукопись, содержащую переписку между властями Аравии и арабскими губернаторами Сицилии. Для того, чтобы заручиться покровительством архиепископа Гераклеи, он предварительно подделал свою переписку с удачливым арабским дипломатом, якобы нашедшим рукопись. Из писем дипломата выяснилось, что в Феце (Марокко) находится более полный список найденной рукописи. В 1786 году во всех европейских газетах было объявлено о выходе итальянского перевода найденной переписки. Через три года она вышла «трудами и иждивением» — per opera et studio — архиепископа Гераклеи, который захотел издать также и арабский подлинник, хранившийся в Феце. Велла сфабриковал медали; их отгравировали, чтобы иллюстрировать издание марокканского списка. Для того, чтобы скрыть свое незнание арабского языка, Велла подделал арабский манускрипт, но так, что ничего нельзя было разобрать. В 1793 году в Палермо вышел первый том перевода, воспроизводящего арабскую рукопись «Kitab, divan mesr». Вскоре немецкий ориенталист Гагер (Hager) заподозрел мистификацию, и Велла должен был перед особой комиссией доказать свое знание арабского языка. Архиепископ Гераклеи, уже посвященный в мистификацию, должен был спасать не только автора подделки, но и свой престиж. Поэтому он составил комиссию из лиц, не знающих арабского

языка. Перед такими экспертами Велле нетрудно было выдержать экзамен, но вскоре он сам решил сознаться в подделке. Наказан он был пятнадцатилетним заключением и конфискацией всего имущества;[1] второй том «Kitab'a» никогда не увидел света.

Коснувшись подделок исторических материалов, нельзя пройти мимо мистификации Шарля Нодье, социологический анализ которой мы наметили в первой главе. Как мы видели, автор «Трильби» и «Жана Сбогара» принимал участие в подделке мемуаров и опубликовал «неизданную» Клотильду Сюрвилль. В 1815 году он выпустил «Историю тайных военных обществ и воинских организаций, поставивших целью свергнуть Бонапарта». Книга вышла анонимно и посвящена была истории возникновения мифической организации «филадельфийцев». Дабы «спасти родину», группа офицеров, в бытность Бонапарта консулом, возглавляемая байроническим полковником Удэ, создала организацию с тремя степенями «посвящения», с вымышленными именами — Филофемен, Спартак, Фабий и т. д. Филадельфийцы вели якобы активную борьбу с Наполеоном — вплоть до устройства на него покушений, которые никогда не удавались. Полковник Удэ действительно существовал и убит был при Ваграме. Нодье, обставив романтиче-

[1] Lalanne. Op. cit., p. 160.

скими подробностями организацию тайного общества, романтически расцветил и смерть этого вождя «филадельфийцев», повлекшую за собой распадение общества: некий сержант сейчас же у свежей могилы Удэ в припадке горя бросился на острие своего палаша, а один из лейтенантов тут же застрелился. Очевидцы смерти Удэ уличили анонима во лжи, и это заставило более критически отнестись к сообщению о существовании «филадельфийцев». Следует при этом сказать, что до раскрытия подделки книга пользовалась большим успехом: Нодье, большой мастер, сумел подчеркнуть романтическую таинственность своих Филофеменов и Спартаков. Кое-кто из писателей упоминал об организации так, словно вопрос о ее существовании никаких сомнений не вызывает. Но вскоре этот вопрос выплыл — целый ряд бывших офицеров документально доказали вздорность многих утверждений анонима. Доказательства эти были уничтожающими. Историк Карл Вейсс (Weiss) на основании их пришел к выводу, что автор «Истории тайных обществ» не больше, не меньше как издевается над доверчивостью своих читателей.

Жанр путешествий, совершенных несуществовавшими лицами и затем описанных, зародился много веков назад. Едва ли не самым древним образцом этого жанра литературной подделки является прославленная книга «Путешествие сэра

Джона Мандевилля», написанная в конце 60-х годов XIV века по-французски и ставшая любимой книгой Франции и Англии в Средние века — «The Buke of John Mandeville, being travels of Sir John Mandeville Knight 1322 — 56».

Сэр Мандевилль отправляется из Сент-Альбона в Иерусалим, Китай, Океанию — страну пяти тысяч островов — и сообщает такое множество сведений об этих далеких странах, что средневековый читатель мог считать себя удовлетворенным. Ни один из путешественников не собрал в своей книге столько данных о неведомым землях — даже Марко Поло. Мандевилль видит людей, шипящих как змеи, видит людей с собачьими головами либо с такими ногами, что они заменяют им зонтики, и т. д. Когда путешественник сомневается в том, что ему могут поверить, он ссылается на Плиния, заверяя, что сам проверил его сообщения. При этом он искусно перемежает чудеса с точными фактами — о «дереве, производящем шерсть» — хлопке, о круглой форме земли, о маленьких ногах у женщин азиатской страны — Китая, о магнитной стрелке и пр., нанизывая все то, что можно было вычитать у путешественников и в списках популярных сказок.

Огромный успех «Мандевилля» сказался прежде всего в том количестве списков, которые сохранились до нашего времени; этих списков насчитывается до трехсот. Популярности книги спо-

собствовало, конечно, то обстоятельство, что написана она была не по-латыни, а по-французски, таким образом она была доступна не только клирикам, что входило в расчеты автора. В предисловии автор обращается с просьбой ко всем, кто «был за морем», внести поправки в книгу, а так как многие «бывшие за морем» не знают латыни, он и избирает французский язык. Пять столетий европейские ученые не сомневались в существовании сэра Мандевилля. Только в конце прошлого века доказано было, что путешественник, столь популярный в средневековье, вымышлен Жаном Бургундским, доктором, по прозванию Бородатый, умершим в 1372 году и похороненным в Льеже. Таким образом сэра Мандевилля можно считать первообразом исследователей, никогда не бывавших в описанных странах, далеким предком Робинзона и Гулливера.

Из ряда таких подделок нужно отметить выдержавшую в Англии много изданий книгу «Воспоминания Гауденцио ди-Лукка (Gaudentio di Lucca), открывшего неведомую землю в африканской пустыне, столь же древнюю, населенную и цивилизованную, как Китай... скопировано с оригинального манускрипта в библиотеке св. Марка в Венеции». Содержание этой книги, вышедшей в 1737 году, — описание «неведомой земли» в центре Африки. Социальный строй этой страны — в стиле «Республики» Платона и «Утопии» Томаса Мора. Предполагали Беркли авто-

ром этой книги, но эти предположения отпали; автором являлся Берингтон (Berington), профессор поэтики в римско-католическом колледже.

Нередко мистификатор прибегал к описанию путешествия по своей родине, приписывая книгу какому-нубудь иностранцу, что предполагало большую и трудную работу над образом мнимого автора, открывая возможность по-новому показать привычную обстановку, быт и социальный строй. В 1807 году Соуси (Southey) дал трехтомное описание Англии, крайне интересное, от имени испанца дона Мигеля Альварец Эсприэлья (Espriella) «Letters from England», а в 1823 году аналогичную подделку издал в той же Англии Пэтмор (Patmore) — на этот раз от имени француза, графа Солиньи (de Soligny) «Letters on England».

Глава IV

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ

Социологический анализ вскрывает классовый, а в пределах класса — групповой генезис произведения, пользуясь в исследовании мистификации и «легального» произведения одними и теми же приемами. В исследовании мистификации необходимо учесть еще ряд моментов, подлежащих социологическому анализу. Но на современной ступени научного литературоведения эти моменты еще не могут получить достаточного социологического обоснования.

Моменты эти связаны с вопросом, который можно сформулировать так: почему, выражая психо-идеологию одной и той же группы, автор X отвечает «легальным» произведением, а автор Y литературной мистификацией?

На даре стилизации и на тех чертах, какие характерны для психологии творчества стилизатора, — мы останавливались выше. Две другие предпосылки вскроются, коль скоро мы попытаемся определить понятие литературной мистификации.

Как мы видели, сущность каждой литературной мистификации заключается в том, что автор создает произведение и, приписав его третьему лицу, отказывается от права на авторство.

Нетрудно заметить — именно так можно было бы сформулировать ответ на вопрос: чем харак-

теризуется понятие литературного **псевдонима**? Автор, прикрывшийся псевдонимом, также создает оригинальное произведение и также отказывается от права на авторство, приписав его третьему лицу.

Это «третье лицо» в мистификации может никогда реально не существовать — об этом мы знаем из истории мистификации, — не существовать так же, как не существуют бесчисленные Джон Булли, Симплициссимусы, Джонсоны и Мюллеры, в пользу которых «псевдоним» уступает свое авторство. И в мистификации и в псевдониме мы имеем дело с отказом от авторства в пользу третьего, **фиктивного** лица. В мистификациях трех первых групп оно фиктивно в том смысле, что никакого отношения к авторству не имеет, в мистификациях последней группы — фиктивно в точном значении слова, ибо реально никогда не существовало. Столь же ясно, что автор, прикрывшийся псевдонимом, отказывается от авторства в пользу фиктивного лица, даже если и существует немало Карлов Мюллеров, имена которых писатели избирают для своих псевдонимов. Следует при этом помнить: понятие «аноним» однозначно с понятием «псевдоним» ибо в обоих случаях автор заменят свое имя условным знаком. Отсутствие имени автора или наличие какого-либо псевдонима свидетельствует об одном и том же: по каким-то соображениям реальный автор почел целесообразным скрыться

за кого-то «третьего», отождествление с коим не входит в его расчеты. Цель анонима и псевдонима общая: цель эта — заставить всех и каждого считать, что автором произведения является не фактический его автор, а кто-то другой. Этого «другого» можно условно обозначить каким-либо ярлыком, но можно опустить этот ярлык — отказаться от псевдонима, не захотеть даже наименовать автора «anonymus'ом» и выпустить произведение анонимно. В обоих случаях важен не тот момент, какое из средств автор выбирает, а важна цель, поставленная автором, — переложить ответственность на какое-то третье лицо.

Следует также помнить, что, отмечая характерный признак, общий для мистификации и псевдонима, мы имеем в виду именно псевдоним, но не литературную фамилию. Если автор выбирает себе другое имя, под которым и известен, такой автор отнюдь не «псевдоним». Налицо здесь перемена фамилий, но не псевдоним. Не существенно, конечно, если настоящее имя автора, скрывшегося под псевдонимом, знает издатель; важно, что и сам автор и его, скажем, издатель будут отрицать его авторство, как категорически отрицал Вальтер Скотт свою причастность к появлению за «Веверлеем» романов, написанных «by the author of Waverley» — «автором Веверлея»; в письме к м-с Уффингтон он писал: «Искренно уверяю вас, что я не писал тех рома-

нов, которые мне так упорно приписывают».[1] Так же относились к слухам о своем авторстве сотни «псевдонимов», ибо отказ от сохранения тайны и есть раскрытие псевдонима, т. е. превращение псевдонима в литературное имя.

Итак, существенные признаки псевдонима и мистификации совпадают. Но значит ли это, что совпадают оба понятия? Достаточно поставить вопрос в такой форме, чтобы установить следующее: понятие псевдонима шире понятия мистификации. В обоих случаях авторы выступают под маской. Но достаточно вспомнить хотя бы один существенный признак мистификации, являющийся психологической его предпосылкой, — момент стилизации, — чтобы соотношение двух понятий представилось в таком виде: содержание понятия мистификации шире понятия псевдонима, ибо для псевдонима момент стилизации отнюдь не обязателен, тогда как в литературной мистификации он заключен implicite. И, следовательно, объем понятия псевдонима шире объема мистификации. Момент стилизации есть первое видовое отличие мистификации. В переводе с языка логических категорий это значит, что мистификатор, отмеченный специфическим дарованием — даром стилизации, прикрываясь именем третьего лица, находит несколько иной выход, чем «псев-

[1] W. P. Courtney. The Secrets of our National Literature, p. 84. London, 1908 (out of print).

доним». «Третье лицо» для него не безличные инициалы либо «Джон Буль», но творческий образ вполне определенного человека, которого он заставляет принять как автора созданного им произведения. Разрешая психологическую проблему мистификации, нельзя забывать о том, что стилизационный дар, о котором мы говорим, не есть умение написать какое-либо произведение «в манере» того или иного автора. Решить ради опыта задачу стилизации может едва ли не каждый писатель. Но не менее очевидно следующее: крупнейший стилизационный талант очень часто сменяется полной творческой беспомощностью, коль скоро мистификатор пытается писать «без маски». С другой стороны, это дарование у профессиональных писателей бывает разных размеров и ни в какой зависимости от степени их таланта не находится. Во всяком случае, каков бы ни был размер дарования, но оно является той почвой, на которой вырастает присущая всем авторам литературных подделок настойчивая тяга к **и г р е**, хорошо ве́домая многим склонность к переодеванию в чужое «я» — к травестированию. При наличии определенных причин социального порядка, тяга к игре ведет автора на пути мистификации.

В зачаточном виде эта склонность ощутима у каждого писателя, переодевающегося в своего героя. Резче она проступает у «псевдонима», в особенности тогда, когда «псевдоним» прибегает к нескольким маскам. Радость скрыть свое лицо

и выступить под прикрытием многочисленных неведомых имен знал, конечно, и Вольтер, псевдоним которого можно найти почти на каждую букву алфавита, и Дефо с двадцатью одним псевдонимом, и Свифт, прикрывавшийся шестьюдесятью девятью псевдонимами, и Стендаль, у которого Брандес насчитал до семидесяти псевдонимов. Для мистификатора эта игра еще более заманчива. Псевдоним еще не знает полного перерживания в чужое «я»; скрыв себя, он выступает за прикрытие условных знаков, не вырастающих для читателя в образ конкретного лица. Мистификатору, чья воля направлена к тому, чтобы предстать перед читателем в образе «третьего», знакомо то наслаждение, какое испытывает актер, переодеваясь в чужой костюм и чужую психологию. Инстинкт игры, тяга к маскараду, к травестированию не у всех развиты в равной мере, но этой «игровой страстью» отмечены еще ритуальные пляски незапамятных времен, ею живет театр, и она просачивается в историю литературы, обнажая психологические предпосылки мистификации. Термин «забава» Брюнетьера, о котором мы упоминали во второй главе, должен быть отвергнут вместе с его классификацией. История литературы, как можно было убедиться, не заставляет сомневаться в том, что основным стимулом для мистификатора является отнюдь не желание «позабавиться», «пошутить», «потешиться», но эмоция значительно более глубокая.

Мистификации-шутки не остались и не могли остаться в литературе на титуле литературной подделки; тотчас же по опубликовании они расшифровывались как памфлеты, начиная с такой незаметной подделки аббата Галиани (Galiani), как надгробное слово палачу, якобы написанное неаполитанскими академиками, и кончая замечательным памятником немецкого гуманизма «Письма темных людей» (Epistolae obscurorum virorum). Объяснить «догадливость» читателя по отношению к таким шутливым подделкам очень легко: автор нимало не заботился о том, чтобы читатель уверовал в аутентичность произведения; в своих памфлетных — а иногда пасквильных — целях он прибег к подделке как к жанру, не только обнажая на каждой странице безразличие к вопросу о том, примет ли читатель всерьёз произведение, но и помогая не верить в аутентичность. Стоит например вспомнить, как разоблачали мнимые «наши магистры» своего вождя Гоогстратена в «Письмах темных людей», чтобы понять, почему читатели XVI века нимало не поверили в подлинность этих писем, расценивая памфлет Гуттена и Кротуса как защиту Рейхлина и ответ гуманистов на памфлеты Пфефферкорна и преследования римской курии.

Автор литературной подделки никогда не забывает о назначении мистификации — обмануть читателя, заставить его поверить, что произведение действительно написано тем лицом, которому

оно приписывается. Он не забавляется, как Гуттен или Галпани, как не забавляется актер, воплощая сценический образ, и если мы попытаемся отдать себе отчет в том, что́ является сущностью «инстинкта игры» у мистификатора,— психологический параллелизм между мистификатором и актером не вызовет никаких сомнений. Психология творчества раскрывает элементы «игры» в каждом произведении, но даже в тех из них, в которых повествование ведется от первого лица, эти элементы мало ощутимы. Писателю *не нужно* заставить читателя уверовать в то, что автор и герой — одно лицо. Иллюзия реальности возникает у читателя и без этой уверенности, обусловливаясь такими предпосылками, на которых не место здесь останавливаться. Но мистификатор и актер должны добиваться одного и того же эффекта — принудить каждого верить в то, что реально они существуют только в образе «изображаемых» ими лиц. На участке мистификации мы наблюдаем *театрализацию литературы*. Намечающийся в псевдониме инстинкт игры развивается у мистификатора в «игровую страсть». Но значит ли это, что литературная подделка вырастает из склонности даровитого стилизатора к травестированию, и других психологических предпосылок не имеется?

При исследовании мистификации не может ускользнуть одно обстоятельство: почти всегда одаренный стилизаторским талантом автор *дебю-*

тирует мистификацией. Если мистификация имеет успех, он пробует писать без маски, чтобы затем либо отказаться от подделок, либо к ним вернуться. Исключения бывают, т. е. автор мистификации, оставшийся в истории литературы мастером подделки, вначале издает оригинальное произведение, как Мак Ферсон, Сюрвилль и др., а затем подделку. Но во всех таких случаях наличествует один момент: автор прибегает к подделке после провала своего дебюта. Во всяком случае, в обоих этих вариантах, т. е. в большинстве мистификаций и в ряде исключений, проступает одна и та же характерная черта, осмыслив которую, мы нащупаем еще одну психологическую предпосылку литературной подделки.

Мы не вскроем ее, если не наметим тех предпосылок, которые ведут автора к прикрытию псевдонимом, модификацией которого мистификация является, выступая неожиданно в таких вариантах псевдонима, какие могут считаться типичными, т. е. представляются на первый взгляд безобразными ярлыками. В этом смысле крайне показательным является такой историко-литературный факт: в 1818 году опубликована была в Англии поэма «Peter Bell», подписанная инициалами W. W. Налицо — безличный ярлык — типичный псевдоним. Поэма была талантлива, в манере «Озерной школы». Байрон приписывал ее Тому Муру, а Кольридж — Чарльзу Лэмбу. Но для читателя эти инициалы не могли не ассо-

цироваться с именем и фамилией главы «Озерной школы» Вильямом Вордсвортом (William Wordsworth). Псевдоним был выбран так, что, оставаясь безо́бразным ярлыком, тем не менее ассоциативно вызывал у читателя образ Вордсворта, ибо стилизована поэма под «Озерную школу» была превосходно. И потому понятно было раздражение Вордсворта, который поэмы этой не писал. Автором ее оказался тонкий стилизатор Рейнольдс (Reynolds), выпустивший до «Peter Bell» поэму «Naiad» в стиле Вальтер Скотта и Байрона, а в 1821 году поэмы «The Garden of Florence» на темы Боккачио. Вполне очевидно, Рейнольдс задумал и дал мистификацию, но выбрал такую ее форму, в которой переход от родового понятия «псевдоним» к видовому — «мистификация» совершенно неуловим. Рожденный ассоциативно — по инициалам — образ Вордсворта в связи со стилизацией в духе его школы переключает безо́бразный ярлык в полную подпись William Wordsworth, присоединяя к псевдониму видовые отличия мистификации и оживляя мертвую ее маску чертами живого лица. Лишний раз мистификация являет признаки осложненного, модифицированного псевдонима.

Каковы же предпосылки последнего? Психологические мотивы, которыми руководствуется писатель, прячась за псевдоним (или аноним), разумеется, крайне разнообразны. Одному мешают сословные предрассудки — вспомним XVII век во

Франции, презрение к литературному труду Ла-Рошфуко (La Rochefoucauld) и m-me Де-Лафайет (De La Fayette), выпустивших свои произведения анонимно; другому—политический режим—эпоха Людовиков XIV и XV и XVIII век в Англии с прославленными «Письмами Юниуса» (Letters of Junius) и памфлетами Свифта и Дефо; третьему—угроза служебных неприятностей, которых, не без основания, могут опасаться клирики, чиновники и военные. Можно упомянуть и о ряде других мотивов, но ни один из них — предрассудки, политическая обстановка и т. д. — не является основным для «псевдонима». За всеми этими мотивами и за десятком других, которые можно вспомнить, скрывается одна предпосылка, общая для всех «псевдонимов» (только он нас и интересует), но не для авторов, носящих литературную фамилию. Предпосылка эта — неуверенность в своих писательских силах.

Прежде всего, в этом смысле крайне показательны данные истории литературы о дебютах писателей. Начинающий писатель чаще, чем мы полагаем, прибегает к забралу — к псевдониму. Об этом забывает нередко не только читатель, но и исследователь, а потому целесообразно вспомнить хотя бы в пределах одной литературы — английской — о нескольких известных писателях, которые начинали свой писательский путь, не доверяя своим силам, под маской псевдонима или анонима. Об анонимном дебюте Вальтер

Скотта в 1814 году романом «Вэверлей или шестьдесят лет назад» мы уже упоминали. Два тома своей «Памелы» и «Клариссы Гарлоу» Ричардсон выпустил в 1741 году тоже анонимно. Поп не решился выступить со своей поэтикой без маски и издал «Essays of Criticism» в 1711 году анонимно; только на седьмом издании он решил поставить свое имя. Юм также анонимно дебютировал в 1739 году двумя томами «Опытов о человеческой природе» (Treatise of Human Nature). Начиная с 1742 года Юнг печатал анонимно частями свои «Ночи» (The Complaint or Night-thoughts on Life, Death and Immortality), имевшие такое влияние на европейскую поэзию середины XVIII века. Это был дебют английского пастора. Один из лучших представителей «Озерной школы» Кэмпбелль (Campbell) выпустил свою первую книгу «Poems» в 1803 году так же анонимно, как и его соратник Чарльз Лэмб (Lamb), реставрировавший в английской литературе XVI век. Знали его как большого мастера прозы, и свои поэмы — сборник «Beauty and the Beast» — он не рискнул в 1811 году выпустить под своим именем. Начинал свою карьеру под маской Альфред Теннисон. Его «Poems» вышли в 1827 году, и авторами названы были «два брата» — «by two brothers» (авторами, в сущности, являлись Альфред и его два брата). Анонимно издавал свои романы Бульвер-Литон. Когда успех его лучших романов заставил

критику раскрыть аноним, Бульвер впервые поставил свое имя на романе «Caxtons». Рёскин выбрал для своих первых очерков в «London Architectural Magazine» в 1837 году псевдоним Rata Phusin, а первые два тома своих «Современных художников» выпустил под псевдонимом «a graduate of Oxford». Опасаясь некоторых критиков, издевавшихся над шотландцами, которые пишут английские романы, Вильям Блэк анонимно выступил со своим романом «A Daughter of Heth», успех которого был очень велик. Свои первые романы известный романист Грант Аллен подписывал псевдонимами Wilson и Power, а когда слава его упрочилась, он пожертвовал своей репутацией ученого, ради которой отчасти не решался ставить свое имя на романах, и выступил под своим именем. Начинал с анонимного дебюта и Томас Гарди, выпустив в 1871 году роман «Desperate Remedies», и в следующем — «Under the Greenwood Tree», а Голсуэрси стал подписывать произведения своим именем только после того, как выпустил первые четыре книги, прикрывшись псевдонимом Джон Синджон (John Sinjohn). Мы не будем умножать этот перечень — он может быть достаточно длинным. Отметим лишь один момент в выборе псевдонимов женщинами-писательницами. Многие из них, как известно, принимают имена мужские и объясняют они свой выбор такими примерно соображениями: неуверенные в успехе, они не

хотят, чтобы женское имя помешало популярности. Знаменитые сестры Бронтё (Brontë), выпустив свой дебютный том поэм «Poems» под псевдонимом «by Currer, Ellis and Acton Bell», писали затем, что остановились на мужском псевдониме, ибо критика подходит к писательницам «с предубеждением». По тем же соображениям популярная английская писательница Станнард выбрала псевдоним Джона Винтера (Winter), под которым и издала десятки своих романов, равно как мисс Грегг известна в истории литературы как Сидней Грайер (Sidney C. Grier). Мэри Эванс тоже променяла имя свое и фамилию на мужской псевдоним, чтобы войти в историю литературы как Джордж Элиот и т. д.; словом, неуверенность в своих силах заставляла писательниц заботиться о том, чтобы борьба за признание не осложнялась снисходительно-враждебным отношением критики к женскому творчеству.

Вполне очевидно, что нежелание потерпеть неудачу сводится у всех дебютантов, скрывшихся под псевдонимом, к боязни тех неприятностей, которые могут вслед за провалом их книги последовать. Популярная английская писательница Дэсмонд Гумфрей, известная под псевдонимом Рита (Rita), объясняет свое прикрытие псевдонимом нежеланием, чтобы «общество», в котором она вращалась, узнало о ее литературной неудаче. Для многих «псевдонимов» эти последствия могли быть значительно более серьезными, чем

чувство смущения в «обществе», но во всех без исключения случаях желание скрыться под защиту псевдонима вырастает из предположения, что связанные с изданием произведения «без маски» неудобства и неприятности не будут возмещены возможным успехом, который мог бы защитить автора от нежелательных последствий. Объективная ценность и значительность произведения кажется сомнительной, — во всяком случае надежда на признание не является прочной. С одной стороны — эта неуверенность в защите общественного признания, сознание ненадежности крупной ставки, а с другой — вполне реальные грядущие неприятности, и в результате — автор не решается подписать под произведением свое имя.

Но предположим, что опасения «псевдонима» не оправдаются, и произведение получит такую высокую оценку, которая может послужить достаточной защитой автора. Вот тогда-то, во всех случаях, где речь идет об опасностях, угрожающих авторам, открывшим свой псевдоним, последний превращается в литературную фамилию. Тогда-то обнаруживается психологическая предпосылка для передачи авторства третьему, несуществующему лицу: дворянин, опасавшийся осуждения своей склонности к писательству, чиновник и клирик, не желающие, чтобы начальство ведало об их литературных упражнениях, писатель-дебютант, опасающийся «провала», наконец писатель, работающий под забралом в неблагоприятной для него

политической обстановке, — все они обнажают свое лицо, когда выигрывают игру со своей писательской судьбой. И псевдоним переключается в литературную фамилию. Присужденный к наказанию за памфлет «Shortest Ways with the Dissenters», Дефо, стоя у позорного столба, обвитого гирляндами цветов, мог не скрывать, что является автором того нового памфлета «Гимн позорному столбу» — «A Hymn to the Pillory», который открыто раздавался его сторонниками. Для Вольтера его многочисленные псевдонимы в большинстве являлись литературными фамилиями, ибо он не скрывал своего авторства, бросая вызов полиции Людовика. Стерн, скрывшись под псевдонимом «by M-r Yorick» при издании «Сентиментального путешествия», после успеха раскрыл псевдоним. Байрон, напечатав «Оду Наполеону Бонапарту» анонимно, не скрывал своего авторства, ибо ода вышла через пять дней после отречения Наполеона и аноним был уже не нужен. Когда Броунинг стал прославленным поэтом, он признался в авторстве анонимно изданной в молодости поэмы «Pauline». Свифт, прибегавший, как мы видели, к многочисленным маскам, в сущности не считал нужным скрывать свое авторство, и поэтому прав был Поп, писавший ему после анонимного опубликования «On Poetry, a Rhapsody»: «Ваш метод скрывать себя напоминает мне индусскую птицу — о ней я читал, — которая прячет свою голову в ямке, а перья ее и

хвост торчат наружу». Сам Поп, прикрывшись анонимом в своем «Adress'd to a Friend» — поэме, которую он издавал частями в 1733—1734 годах, т. е. тогда, когда он стал сам известным поэтом, прибег из осторожности к своеобразному прикрытию: он ввел неправильную рифму: «name — Drury Lane» в одну из строф, дабы никто не мог его заподозреть в авторстве. Основания для таких мер предосторожности были веские — Поп прозрачно намекал на одно высокопоставленное духовное лицо. Плохая рифма возымела больший успех, чем факт анонимного издания, и Попа, по воспоминаниям Харта (Harte) [1], никто не заподозрел в авторстве. Когда же опасения поэта о последствиях его личного выпада против духовной особы не оправдались, он раскрыл аноним. Знаменитый Сэмюэль Джонсон, писавший свои политические трактаты анонимно, первым стал разглашать о своем авторстве, когда общественное признание утвердило за ним славу «литературного диктатора».

Неуверенность открывает «псевдониму» выход — создание ярлыка, на который он перелагает ответственность за совершенное деяние. Но мистификатор идет дальше. Игровая страсть и дар стилизации толкают его создать фиктивное лицо, за спину которого можно спрятаться. Как мы видели, Мериме начинал с мистификации. Сент-Бёв, никогда не прибегавший к мистификации в

[1] Courtney, op. cit., p. 113.

течение всей своей литературной деятельности, тем не менее начал последнюю дебютом-мистификацией. Опасаясь «придирок» критики к своему вертеровскому первому томику стихов 1829 года, он назвал его «Vie et poesies de Joseph Delorme», приписав в предисловии эту книгу умершему студенту-медику и дав его биографию. «Отец американской литературы» **Вашингтон Ирвинг** начал свою литературную карьеру мистификацией, чтобы затем — после успеха — ее раскрыть и никогда к мистификациям не прибегать. В 1809 году в нью-иоркских газетах появились объявления, гласящие, что в Колумбийском отеле в Нью-Иорке постоялец, археолог Dietrich Knickerbocker, уехал, не заплатив денег, а потому владелец отеля, найдя в номере рукопись уехавшего, решил издать ее, чтобы возместить убытки. Не довольствуясь этим объявлением, назначение которого—заставить читателя уверовать в Никербокера, Ирвинг поместил не только в нью-иоркских, но и в филадельфийских газетах ряд объявлений, в которых этот мнимый владелец отеля Сет Гендерсайт описывал приметы исчезнувшего археолога и обращался ко всем с просьбой указать его местонахождение. Книга Ирвинга имела большой успех, и через несколько месяцев он раскрыл мистификацию. Когда **Эдуард Говард** потерпел неудачу со своими романами, он выпустил в 1836 году роман «Матрос Рэттлин» («Rattlin the Reefer»), поместив на обложке: «edited by Captain Marriet» — «издано ка-

питаном Марриэтом». Большая популярность Марриэта обеспечила роману Говарда успех, после которого автор открыл свое имя. Для того, чтобы элементарный курс физиологии «Natures Cabinet unlock'd» не прошел незамеченным, неизвестный автор, издавший в Англии в 1657 году эту книгу, приписал ее знаменитому физику той эпохи д-ру Брауну (Brown) и в предисловии вставил несколько фраз из «Religio Medici»—прославленной книги благочестивого ученого, дабы у читателя не было сомнений в авторстве Брауна. Немало вариантов мистификаций можно привести в подтверждение того несомненного факта, что нередко мистификатор обнажает слишком откровенно ту же психологическую предпосылку, какая толкает «псевдонима» скрыть свое имя. Следует вспомнить хотя бы о таком варианте, к которому прибег англо-нормандский критик Джоффрей из Монмута (Joffrey). Этот вариант является, пожалуй, одним из самых древних и оригинальных образцов мистификации и интересен еще потому, что книга Джоффрея обеспечила широкую популярность образов короля Артура, Тристана, Изольды, Парсифаля, Гиневры и феи Морганы. В этой книге, которая называлась «Historia Regnum Britanniae», дошедшей до нас в десятках списков, Джоффрей впервые дал генеалогию короля Артура. Этому королю автор приписал слишком много подвигов, и историк того времени Жиро Камбрийский усомнился в исторической достоверности

и заподозрел подлог. Джофрей прибегнул к остроумному прикрытию. Для того, чтобы отвести от себя подозрения в свободном обращении с фактами, он заявил, что источником истории короля Артура и его династии является никогда не существовавшая древнейшая хроника, полученная якобы им от епископа оксфордского Вальтера. Очень характерна форма этого заявления, освещающего в «Истории Британии» элементы мистификации. Будущий епископ Сент-Асафский писал: «Я запрещаю Вильяму из Мальмсбери и Генриху из Гунтингдона говорить о королях британских, так как у них не было в руках книги, которую привез мне из Бретани Вальтер, епископ Оксфордский». [1]

Психологическая предпосылка, о которой идет речь, вскрывается в ряде мистификаций с полной очевидностью. В других она затенена, но элементы ее всегда можно прощупать. В «проблеме Чаттертона» раскрывается редкая патологическая форма романтики — полный отход от жизни и полное творческое погружение в какой-то иной, воображаемый мир. Мироощущение Роулея и изобразительный язык XV века не казались Чаттертону чуждыми, и если бы у нас не было данных о его литературной работе после переезда из Бристоля в Лондон, мы бы не имели права предполагать, что и для него «поэмы Роулея» в какой-

[1] Жюссеран. История английского народа в его литературе. СПБ., 1898 г., стр. 100.

то мере являлись пробой сил. Но у нас эти данные есть — мы знаем о той беспримерной легкости, с какой семнадцатилетний мальчик писал для журналов и газет свои стихи, рассказы и статьи, обнаруживающие исключительное литературное дарование. «Величайший гений Англии со времен Шекспира», пройдя через мистификацию, выходил в историю мировой литературы, чтобы никогда, быть может, не возвращаться к эпохе Кенинджа. И «тайный королевский комиссар» Сюрвилль безуспешно пытался стать поэтом, и молодой Айрланд, посягнувший подделать Шекспира, а затем ставший таким же заурядным литератором, как Калонн, ответивший в молодости успешной подделкой Мольера на невнимание театра к его оригинальным пьесам, и сам Мак Ферсон, который подарил истории литературы самый яркий памятник английского романтизма, — все они и не мало других побуждаемы были к подделкам не только инстинктом игры, но и желанием проверить свои творческие силы на таком жанре, к которому их влекло природное дарование, тем более, что этот жанр гарантировал необходимую защиту в случае неудачи.

Мы не станем утверждать, что предпосылка, которую мы выше сформулировали, может быть обнаружена во всех исторических подделках. За сплетением многообразных и слишком индивидуальных мотивов, психологически обусловливающих в каждом отдельном случае появление под-

делки, можно не различить этой предпосылки. Но неуверенность в своих силах потому и названа нами психологической предпосылкой, что является общей для большого числа подделок, известных истории литературы, тогда как мотивы слишком индивидуальны. Весьма рельефно проступает это различие хотя бы на первой мистификации Мериме — в истории создания «Guzla». Из того же письма к Соболевскому, о котором мы выше упоминали, мы узнаем о желании его вместе с одним из товарищей (Ampère — *Е. Л.*) поехать на Восток, о котором они имели очень смутные представления. Но для поездки нужны были деньги. «Я задумал тогда описать сначала наше путешествие, продать книгу, а гонорар истратить на проверку того, не слишком ли мы ошиблись (si nous nous étions beaucoup trompés). На себя я взял подобрать образцы народной (populaires) поэзии и их перевести; со мной побились об заклад, и на следующий день я принес товарищу пять-шесть таких переводов». Вполне очевидно, что желание заработать деньги для поездки на Восток следует рассматривать как специальный мотив, толкнувший Мериме к подделке и нимало не показательный для психологии мистификаторов, тогда как воспитанный стилизационным талантом инстинкт игры и неуверенность в силах своих, проступающая у Мериме в лукавой и иронической фразе об опасениях ошибки, являются характерными для него как для мисти-

фикатора. В этом смысле, т. е. по линии характерности психологических показателей, следует проводить различие между психологической предпосылкой мистификации и ее мотивами. При наличии определенных социальных предпосылок, автор подделки потому уклоняется с путей «легальной» литературы, что психология его творчества обнажает эти показатели, но отнюдь не в силу иных, сложных и весьма друг на друга не похожих мотивов, которые другого писателя не заставят свернуть на путь мистификации. Разумеется, совершенно не существенно, откроем ли мы у каждого мистификатора «неуверенность» — для того, чтобы признать за ней характер предпосылки, равно как не важно, что эту «неуверенность» может знать и дебютант литературы «легальной». Существенно одно: для зараженного игровой страстью стилизатора она решала вопрос о выборе им пути; в этом мы могли убедиться на длинном ряде литературных подделок.

Останки Мак Ферсона покоятся в Вестминстерском аббатстве, Чаттертон вошел в историю английской литературы легендой, создатель «Краледворской рукописи» Ганка — национальный герой Чехии. Все они и многие десятки других мистификаторов покинули столбовую дорогу «легальной» литературы, чтобы итти необычным собственным своим путем. Но иного пути у них не было.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН